القصة القصيرة في مصر

الجيل الخامس نموذجا

سمير عبد الفتاح

الكتاب : القصة القصيرة في مصر

النوع : دراسات نقدية

المؤلف : ســـمير عبد الفتاح

الطبعة الأولي

تصميم الغلاف :

الإخراج الداخلي :

- رقم الإيداع
- الترقيم الدولي

مفتتح

مرت القصة القصيرة المصرية بتيارات متعددة، وأجيال متعاقبة، غيّرت من وضعها، وساهمت في تطويرها، كما عكست وعي كاتبيها بأنفسهم وبمراحلهم، وصورت انفعالاتهم بأحداث وطنهم ومواطنيهم.

وقد آليتُ على نفسي أن أركِّز جهدي على الإبداعات القصصية لما أسميه بالجيل الخامس، والذي ظهر منذ أوائل السبعينيات إلى أواخر التسعينيات وما زال يبدع حتى الآن، ليس لأنني كاتب من كتابه فحسب، وإنما لشعوري بأنه لم ينل حقه النقدي والأدبي بعد.

ولم يفرز ـــ من ناحية أخرى ـــ دارسيه ونقاده لأسباب كثيرة اجتهدت في طرحها بمتن هذا الكتاب.. وما يزيد من صعوبة الأمر، هو انصراف وانشغال أغلب النقاد المتخصصين عن رصد وتبني إبداعات الجيل ـــ وتياراته ـــ لأسباب كثيرة بعضها واضح، وأغلبها خفي!

ومن ناحية أخرى نستطيع أن نشير إلى ضرورة أن يتخطى النقد "محراب" الجامعات، حتى لا يتجمد ويتحول إلى كهنوت فئوي دجماطيقي ويلعب دوره الحقيقي لتأسيس رؤية اجتماعية وثقافية توفر الطاقة، وتحض على التفاعل والتقدم وأعمال العقل.

ولا أظننا بحاجة للتأكيد على جدلية العلاقة بين ازدهار النقد وازدهار الديمقراطية الاجتماعية في أي مجتمع. وأن لم يعدم ذلك ـــ بدوره ـــ بعض الاستثناءات، والمفارقات، فقد ازدهرت الموسيقي النمساوية رغم انهيار وتحلل الإمبراطورية النمساوية.. كما ازدهر المسرح المصري ـــ في الستينيات ـــ وبعض مدارس النقد الأدبي والمسرحي رغم غياب الديمقراطية بتجلياتها المختلفة.

والحق أن الجيل الرابع أفاد كثيرا من هذه المرحلة الاستثنائية، إذ قدر له أن يعاصر كبار النقاد والكتاب قبل أن تخمد جذوة النقد!! ووجد من يتبناه ـــ انتقاما من السلطة، أو دعماً للمغايرة ـــ فكتب حتى عمن لم يصدر مجموعته الأولي بعد!

كما أفيد الجيل من "مرحلة الانتقال" التي مرت بها المنطقة العربية ـــ قبل وبعد هزيمة يونيو ـــ وما صاحبها من حاجة جديدة لـــ "الأدب الجديد" و"الأغنية الجديدة" و"الفيلم الجديد" و"الفكر النهضوى" الخ..

حيث ارتبط القديم بالقهر والهزيمة وأصبح الجديد رمزا للخروج والمغايرة

وهي مسألة ـــ فيما أتصور ـــ لا علاقة لها بحوشية الموهبة، ولا بعبقرية من استمر منهم بقدر، ما لها علاقة بالظرف التاريخي والتغير الاجتماعي وما تمخض عنهما من أحداث وحوادث.

إذ سمح هذا المناخ للكثيرين بالاستمرار والتواجد، فاستمر منهم من استمر، وصمت من كان يجب أن يصمت!

وشيئا فشيئا فترت الحاجة للـــ "الخروج" و"المغايرة" بعد أن تحولت ـــ مثلها في ذلك مثل غيرها ـــ إلى شعارات، ثم لم تلبث هذه الشعارات أن تغيرت وظيفتها، وضرورتها المرحلية، فنسيها الناس، وبلعها التاريخ على مضض!

أما الجيل الخامس، فقد ورث إرثا رازحاً.. بعد أن حطم الجيل السابق جُل المراكب التي تركها الأجداد، لتقله إلى قلب القارئ وعقله، فخاض طريقه في ظرفٍ محبط، ومناخٍ معاد للثقافة والمثقفين، ومن ثم لم يحظ بما حظي به الجيل السابق من اهتمام نقدي ورعاية واجبة من قبل الأجهزة المعنية.

وزاد من صعوبة الأمر أنه حورب وحوصر من الجيل السابق نفسه، بعد أن اعتلي ذلك الجيل بعض المناصب، أو أشرف على بعض الصحف والمجلات، وهي مفارقة مضحكة / مبكية. ولا تهمنا الأمثلة هنا مادمنا نتكلم عن المبادئ!



ولقد ساعد التعليم، وانتشار البطالة ــ وغيرها من الأزمات ــ بين أوساط المتعلمين وأنصاف المتعلمين، على اتساع رقعة "الكتابة" باعتبارها وسيلة من وسائل التغيير والتنفيث الاجتماعي والنفسي لا تكلف صاحبها غير ورقة وقلم، وهو ما يصعِّب الأمور على كل راصدٍ لا سيَّما بعد أن تحول الآلاف إلى كتابة القصة ظنا منهم أنها سهلة، ولا تكلف أكثر من أن "يعبر" المرء عن موقف ما في حياته، أو خاطره يمكن إثباتها بسرعة، أو حادثة وقعت أمامه، أو "موضوع" يرغب في طرحه أو تسجيل حكايته الشخصية! ومن ثم رأينا من يخلط بين ذاته وكتاباته، ومن يعمِّد نفسه أديبا على الأدباء أو شاعراً على الشعراء إلخ..

ولقد علمنا التاريخ إن الضغط الاجتماعي والاقتصادي قد يساعد على انتشار ــ وأحيانا ازدهار ــ القصة القصيرة، بينما قد يساعد مناخ الرخاء والاستقرار على ازدهار الرواية، وهو ما قد يدلنا على خمود الحركة القصصية ــ بشكل عام ــ في المجتمعات المستقرة المرهفة، وهي مسألة ــ بدورها ــ لا تعدم النسبية، وإن وجبت الإشارة إلى أن هذا المناخ مثلما يصنع الأدعياء، فإنه يعمل على نضج الموهوبين أيضا، وهو ما يجب أن نراهن عليه أحيانا.



في هذا الكتاب محاولة للكشف عما يمور ويختلج في إهاب هذا البحر المتلاطم، وهي محاولة ــ ككل المحاولات ــ لا تعدم النسبية، وربَّما الشخصانية أيضا، فنحن لا نتكلم عن كتلة من الرخام لفظها جبل، وإنما عن كائن ذي رغبات دائبة التغير والتشكل والتباين، وظواهر لا تعرف السكون أو الاستقرار. وهى مصاعب لا يجب أن تثني أحداً عن الاجتهاد أو المغامرة.. فليس كل ما حولنا يمكن وضعه في أنبوب اختبار، وما الحقيقة المطلقة إلا وهم ينفي ما نحاول إثباته ! ومن جانبي أتصور أنه كان بالإمكان الوصول إلى انضباط أدق، ورصد ــ ثبتي ــ أقرب إلى الحقيقة لجُل كتاب الجيل وتياراته لو توفرت لي الإمكانيات المادية والبشرية اللازمة ، لا سيَّما ونحن بإزاء ظواهر ــ لا ظاهرة ــ متداخلة ومتشاكلة بطبعها، يشتبك فيها الاجتماعي بالسياسي، والاقتصادي بالتاريخي، والميثولوجي بالابستمولوجي، وهو ما يحتاج لتضافر الجهود، وتكامل المناهج لأنه عمل مؤسسي، ونوع من أنواع الإحصاء الاجتماعي النوعي، تكفينا منه "الدقة الممكنة"، ما دام الصواب المطلق مستحيلا.. فليصدق الموضوعي ــ إذن ــ في موضوعيته، الأسلوبي في أسلوبيته، والانطباعي في انطباعيته، وليتبار، الرمزي مع التفكيكي والواقعي مع السحري، والنظري مع التطبيقي فكلها مباريات مشروعة ــ وشرعية ــ ما دامت النية خالصة، والجهد قائماً ودؤبا.

في هذا الكتاب قد تجد مسحة تعليمية، أو نخبوية وهو قدر يجابه مثل هذه الموضوعات الزلقة، ومن ثم قد لا يجد فيها الكاتب المتمرس ما قد يجده غيره، فنحن نعلم أن الكتابة لا تعلّم، ونعرف أن كبار كتاب القصة قرأوا "عن" القصة بعد أن طبعوا أهم مجموعاتهم، وبعضهم لم يقرأ عن القصة قط. ولكن ــ في المقابل ــ هناك من يخلط بين القصة وغيرها من الأجناس الأدبية، ومن يتخبط ــ في كتاباته أو قراءاته ــ بين القصة وغيرها من فنون الكتابة، وكثيرا ما يجد المرء نفسه في حيرة، حتى وهو يقرأ لكبار الكتاب فيتساءل: هل ما قرأته الآن قصة فعلاً أم فصل من رواية؟ قصة أم نكتة؟ قصة أم مقال؟ جيدة أم رديئة؟ وجلها تساؤلات طُرحت حول الكتابات الأخيرة ــ مثلا ــ ليوسف إدريس، وبعض قصص نجيب محفوظ، وخيري شلبي وادوارد الخراط، وغيرهم، ومن ثم قد يكتسب هذا الكتاب أهميته من سببين الأول:

- قلة المراجع ــ الموضوعة والمترجمة ــ في القصة قياسا إلى غيرها:.
- والثاني : ندرة الكتابات التي تناولت قصة الجيل الخامس وقضاياها، وهو ما يثير الأسئلة ويلفت الانتباه.

بقي أن أشير ــ في ختام هذا المفتتح ــ إلى أن ثمة ما يتوجب عمله دائما. وما لا يجيب على كل الأسئلة قد يكتسب أهميته من طرحه لها.

فالماء لا يتوقف في نهر، ولا يجب أن يتوقف!! وحديث اليوم قد يكون قديم الغد.

وما بين اليوم والغد، أرض لابد أن تزرع، وحياة لابد أن تمور.

سمير عبد الفتاح

ــ القاهرة ــ

القصة العربية

اتجاهات .. وأجيال

يخلط الكثيرون بين القصة والحكاية، والقصة والرواية، ثم بين القصة القصيرة ــ Short Story ــ وبين الرواية القصيرة أو القصة الطويلة ــ Novelette ــ كما يخلطون أيضا بين القصة وفنون قولية أخري: كالمقامة، والأهزوجة، والحادثة، والنادرة.. وغير ذلك من فنون لها قوامها الخاص، وفرادتها النوعية.

والحق أن المقام هنا لا يتسع ــ وربَّما لا يعنيه كثيراً ــ للتعريفات المسهبة لسببين:

الأول : إن ثمة كتبا ــ متاحة ــ تُعرِّف هذا الفن بإسهاب أكاديمي، وغير أكاديمي(١) .

والثاني : إن تعريفات القصة ــ على وجه الخصوص ــ تعريفات مراوغة ومتشاكلة بطبعها، وذا لأن القصة تتجاوز ما أنجزته باستمرار وتتخطي ــ أو لا تتخطي ــ ما أُنتج سلفا بواسطة أجيال وتيارات تنفي كل ثبات جامد، وتتجاوز كل تعريف جامع.

كما يلاحظ أن جل كتاب القصة الكبار ــ إن لم يكن كلهم ــ قد كتبوا القصة قبل أن يقرأوا هذه التعريفات، بل ودون أن يقرأوها على الإطلاق!!

فالمبدع ــ دائما ــ يسبق المُشرع، والموهوب يتجاوز غيره.

ومن ثم، تظل هذه التعريفات النمطية المكرورة، مطية لمن لا يكتب القصة، أو لمن يتعسر في كتابتها، ومن يتصور إمكان تعلمها بنفس المنطق الذي يتعلم به الكاراتيه مثلا.. أو ركوب الخيل إلخ..

كما تغدو تكأة لبعض التقليديين الذين يحرصون على أن يصبح كل ما حولهم "منهجيا" ويقينيا ثابتا حتى يبثونه لطلابهم في "نقاط محددة" جامعة، مانعة.

وعلى أي حال يوجد تعريف تقليدي ــ سائد ــ للقصة يمكن قبوله لبعض الوقت. وهو يعرفها بأنها: لحظة مشحونة، أو شريحة موجزة، محددة الزمان والمكان والشخصيات، من خلال لغة خاصة مركزة ــ بدورها ــ مشحونة وتلغرافية.

فإذا كانت الرواية ــ مثلا ــ تغطي قطاعا كاملا من الحياة، كأن تصور ما حدث ــ مثلا ــ لأسرة في صراعها مع الحياة أو الأحياء، وترصد أو تصور ما حدث لأفراد هذه الأسرة ولأولادها وما يمكن أن يحدث بعد ذلك أو قبله.

فإن القصة القصيرة قد تكتفي بأن تأخذ شريحة ــ أو موقفاً واحداً ــ وتبرزه أو تؤكد عليه: الساعة الأولي ــ مثلا ــ التي تصور موت الجد، أو ولادة الحفيد أو تزامن الموت والحياة إلخ..

والقصة حين نفعل ذلك فهي لا تختصر المسألة في كلمتين، ولا تلخص الحكاية في جملتين، ولكنها تجمد ــ وتخطف ــ لحظة قد لا تتكرر بسهولة وربَّما لا تحدث بنفس الكيفية أبدا..

ولعل ما يميز القصة عن الحادثة الصحفية، أو حواديت المقاهي إلخ..

أنها تعيد خلق اللحظة وتوظفها وفق رؤيتها، ومن ثم تختزل كل ما هو مطنب ومترهل وواحدى المنظور.

فالصحفي الذي "يقرر" حادثا ما في الطريق العام يضطر لأن "يسجل" كيفية وقوعه، كما يسجل اسم الجاني والمجني عليه وعمر كل منهما ووظيفته.. وسبب وقوع الحادث إلخ..

بينما يعرض القاص عن كل ذلك ويكتفي ــ مثلا ــ "بتصوير" المجني عليه حال إحساسه بدنو الأجل، أو يسترجع احتمالات الموت، أو رد فعل الآخرين إلخ..

والجراح ــ في مثال ثان ــ قد يُعني بوضع الجنين ووزنه، ونوعه، وكيفية إخراجه إلخ.. بينما يكتفي القاص بروعة الخلق في حد ذاته، روعة التواجد، والتحقق، روعة الصرخة الأولي!!

ومن هنا تختلف القصة عن غيرها من فنون القول الأخرى كالمقامة، والمقالة والطرفة والخبر والحادثة وغير ذلك من فنون تعتمد ــ في جانب مهم من جوانبها ــ على التوصيل والإخبار في حد ذاته ، وهو هدف ــ أو مبــدأ ــ لا تنكــره القــصة أو تتعالي عليه، لكنها توظفه ــ كما قلنا ــ وفق رؤيتها، كما وظفت وهضمت فنونا قولية وسمعية وبصرية أخــري. كالموســيقي والرسم والشعر والمسرح وغير ذلك.

والحق أن الكاتب الموهوب ــ المتجاوز ــ لا يعطي ظهره لكل هذه "المواضعات" القصصية دفعة واحدة وإلا خــرج مــن نطاق القصة إلى نطاق، أو نطاقات أُخر.

فقد يتحايل ــ مثلا ــ على الزمان والمكان فيكتب قصة في سبعين صفحة دون أن يدخل في نطاق الرواية، وقد ينتقل مــن مكان إلى أخر دون أن يشعرك بوطأة ذلك أو ثقله. وقد يلجأ إلى حيل تكنيكية كثيرة تعزز ذلك وتبرره، ولدينا أمثلة كثيرة جــدا في الإبداع القصصي العربي التي يمكن أن تشهد على ذلك(٢) .

هو ــ إذن ــ خروج مشروع، ولكنه مشروط بقدرة الكاتب الفردية ومهارته في إدارة "خيول الــنص" وتوظيــف إمكاناتــه وتقنياته القصصية.

ولكي نضرب مثالا ــ إجرائيا ــ على "الإطالة" المبررة نشير إلى أن السارد أو المسرود به قد يقابل صديقا قديما، أو زميل دراسة، فيدعوه لزيارته في بيته أو مقهى قريب.. وهناك يسترجعان ذكرياتهما القديمة أيام كانا في فصل واحد، وكيــف كــان يعاملهما مدرس التاريخ أو العلوم أو الجغرافيا الخ.. وموقف الناظر من كل ذلك إلخ..

ثم تنعطف بهما الأحداث أو الاسترجاع ــ **Flash back** ــ نحو ما حدث بعد ذلك أو قبله، فيتوقف الحدث الأصلي ــ إلى حين ــ لتحدث تفريعات وتفصيلات قد تمتد إلى خمسين صفحة دون أن تشعرك بوطأتها، أو لا يفعل ذلك على الإطلاق ويكتفي بلحظة اللقاء العابر.

هي ــ إذن ــ أمور مرهونة بإمكانيات الكاتب الفردية ولكنها ــ في النهاية ــ تنقض جانبا ــ يبدو للــبعض ثابتــا ــ مــن جوانب القص التقليدي وهو الزمان والمكان، وأن كان ذلك كله لا يلغي السؤال الذي لا يجب تجنبه أبداً وهو: ماذا قال، وكيــف قاله ؟

إطلالة تاريخية :

يذهب كثير من النقاد والمتابعين إلى أن أول من كتب القصة القصيرة في العالم وطبعها في كتاب هو الإيطالي جيوفاني بوكاشيو(٣) الذي طبع مجموعته الأولي بفنيسيا سنة ١٤٧١م تحت عنوان الديكامرون(*) Decameron وهي قصص "تستحق النظر" كما يقول تريبرتي نيرو.

لكن القصة لم "تستحق النظر" والاعتبار إلاَّ بظهور الكاتب الفرنسي الكبير جي. دي موبسان Guy. de. Moupassant في منتصف القرن التاسع عشر حيث عمل على تأصيل القصة القصيرة وساهم في تطويرها وتحريرها من أغلال القصص القديم، والتي تمثلت في الوعظ والخطابة، كما تمثلت في التعقيد اللفظي، والبلاغي وفوضى الزمن، والمصداقية الفنية.

فعمل على تخليصها من جل أثقالها، واهتم بالزمان والمكان، كما اهتم بالموقف العادي، والفرد العادي في تبدياته العادية، وردود أفعاله المختلفة كما كان له إنجازاته فيما يتصل بعلاقة القص بالواقع، وعلاقة اللغة بالقص ومن هنا اعتبره النقاد ــ بحق ــ الأب الشرعي للقصة الحديثة.

فإذا كان ترجنيف ــ في روسيا ــ يقول: "لقد انحدرنا جميعاً من معطف جوجول"(**) ــ وهي قصة شهيرة للكاتب الرائد ــ فهناك من يذهب إلى أن قصة "العقد" لموبسان كانت الشرارة الأولي للقصة الحديثة، ومعطفها الحقيقي(***).

وايما كان الأمر، فقد أتي من أضاف للقصة القصيرة إضافات لا يمكن تجاهلها، وساهم في انتشارها وشعبيتها، لعل أشهرهم: مكسيم جوركي وتشيكوف في روسيا، ووليم فوكنر وأرنست هيمنجواي في أمريكا، وروب جرييه، وألبير كامي في فرنسا، وبرانديلو وبوتزاتي في إيطاليا، وكاثرين مانسفيلد وسمرست موم في إنجلترا وغيرهم.

(*) الليالي العشر.
(**) نيكولاي جوجول (١٨٠٩ ــ ١٨٥٢) ويقال أن تشيكوف هو القائل، لكن ما يهمنا هو المعني.
La parrure (***)

وفي وطننا العربي هناك من يذهب إلى القول بأننا عرفنا القصة قبل أن يعرفها الأوربيون، وهناك من يستبعد ذلك علي اعتبار أن "ألف ليلة وليلة" ومقامات الهمذاني والوهراني والحريري وتجليات المتصوفة وغيرها فنون قائمة برأسها يصح أن يتفرد بها الأدب العربي ــ أو ببعضها ــ ولكن القصة القصيرة شيء آخر.. له مواصفات ومواضعات أخري. وهو ما أراه من جانبي صحيحا.

كما يُؤرخ للقصة العربية الحديثة بإبداعات الأخوين عيسي وشحاتة عبيد، حيث أصدر الأول مجموعته الأولي "إحسان هانم: عام ١٩٢١ وأصدر الثاني مجموعته الأولي أيضا تحت عنوان "درسٌ مولم" عام ١٩٢٢ أي بعده بعام واحد.

ثم جاء محمود طاهر لاشين(٤) وأحمد خيري سعيد، وحسين فوزي، ومحمد تيمور ومحمود عزمي، ثم محمود تيمور لتتخلص القصة القصيرة من أثقالها اللغوية والميلودرامية، وجل ما له علاقة بالعظات المسجوعة، الناهية الآمرة، والثرثرة والإملاء إلخ..

والحق أن هناك كاتبا لا يقل أهمية عن الأخوين عبيد، بل سبقهما بسبعة عشر عاما، ومع ذلك يتجاهله الكثيرون إلا وهو: محمد زكي جمعة. الذي أصدر مجموعته الأولي: "في بيوت الناس" عام ١٩٠٤.

وذلك قبل أن يأتي الجيل الثاني والذي تصدره كل من: طه حسين، ويحيي حقي، والمازني، ومحمود المسعدي وعبد السلام العجيلي وغيرهم. ليأصلوا للقصة العربية، ويعبدوا الطريق للجيل التالي، الذي ربطها ــ أكثر ــ بنبض الحياة، وزخم الواقع المعيش، ولم يخف انحيازه للفقراء والمسحوقين، وقضايا الوطن، ومقاومة الاحتلال والتبعية بتجلياتها المتعددة، والدعوة لإرساء قيم الحرية والعدل والديمقراطية الاجتماعية والسياسية.

ويمثله بوضوح لافت كل من: يوسف إدريس، وسهيل إدريس وزكريا تامر، وغائب طعمه فرمان، وحليم بركات، وعبد الرحمن الشرقاوي وغيرهم.

وقد جاء ما يسمي بجيل الستينيات، وهي الحقبة التي امتلأت جعبتها بالهزائم الاجتماعية والعسكرية والسياسية فعبر عنها بصدق لا يخطئه بصر، حيث حذر من الهزيمة، وعاصرها، ثم صور نتائجها على الفرد العادي، وعلى ذاته المبدعة فغلبت على قصصه روح اليأس والانكسار، وفقد الواقع مصداقيته القديمة، كما فقدت اللغة دلالاتها السابقة تحت ضغط الرمز، والذاتية ، والتشيؤ وانكسار الروح. لا سيما في القصة المصرية، والسورية، واللبنانية، والعراقية والمغربية. فتواري اسم المازني والسباعي وعبد الحليم عبد الله ويوسف جوهر وغيرهم.

ليظهر اسم محمد حافظ رجب، ومحمد الصاوي، ومحمد إبراهيم مبروك ومحمود عوض عبد العال، وغالب هلسا، ومحمود الربيعي، وضياء الشرقاوي وغيرهم.

وهي حالة تتشابه مع حالة أوروبية حين تواري اسم هوجو وزفايج ودستوفسكي وموبسان وغيرهم ليظهر اسم بيكيت ويونسكو وكامي وجويس أداموف وكافكا وغيرهم.

ومن ثم لم يعد لاسم البطل أهميته القديمة إذ يمكن أن يتحول إلى رقم ــ أو شيء ــ فيقول القاص مثلا في الحوار: قال ٣ لـ ٢ ، أو أدار ٤ ظهره لـ ٣ إلخ..

وتخلصت اللغة من حساسيتها السابقة حيث غلب الغموض على الوضوح، والرمزي على الواقعي، والذاتي على الموضوعي وتميزت القصة بما يمكن تسميته بـ " قصر النفس القصصي " حتى قرأنا قصة في صفحة واحدة، وأحيانا في عبارة واحدة:

قام الرجل، توضأ، ضحك لمن حوله، تعشي، ثم مات"!(٥)

كما حدث اضطراب في الزمان والمكان ، فلم يعد الزمن سببيا متسلسلا، تضبطه أدوات وتعاقبات طبوغرافية، ولم يعد للمكان مفهومه السابق بوصفه: رقعة من الأرض، أو قطاعا منها لها مواصفات يحرص الكاتب على تسجيلها لما لها من أهمية على أبطاله أو أحداثه. نتيجة لانضواء الذات على نفسها، وتفسيراتها المخلطة والمختلطة لعناصر الزمان والمكان.

ومن ثم فقد البطل ــ عند حافظ رجب ــ اسمه وهويته، وترك رأسه للأطفال يلعبون بها الكرة، ثم أكل رأس حماره المحبوب، وتعرى في قصص إبراهيم أصلان وبهاء طاهر والبساطي، وفقد انتماءه وفاعليته في قصص يحيي الطاهر عبد الله ويوسف القط وتقهقر في قصص الغيطاني بحثا عن الدفء بين أطلال الماضي، وعاد للريف ــ رمز الهدوء والبساطة ــ في قصص محمد روميش ويوسف القعيد وعبد الحكيم قاسم ومحمد مستجاب واغترب في المدن الحجرية في قصص زهير الشايب وأحمد الشيخ وعبد العال الحمامصي وغيرهم.

ومن ثم جاء الجيل الخامس ــ ما يسمي بالسبعينيات والثمانينيات ــ ليحارب على جبهتين:

الأولي : ليؤصل ما حصله ويواصل المشوار من حيث انتهي السابقون.

والثانية: ليرسي مشروعه الخاص، في عقد تغلبت فيه حاجات الجسم على حاجات القلب والعقل، وتغيرت فيه الاستجابات نتيجة لاختلال "العقد الاجتماعي" بين الناس. حيث فقد الكتاب مكانته القديمة كمصدر وحيد للمعرفة، وظهرت أجهزة أكثر سهولة وانتشارا لم تكن موجودة من قبل كالتليفزيون والستالايت وغيرهما من أجهزة الميديا. وهو مشروع يصعب ــ إجمالا ــ أن نصفه بالقصور، وأن كنا لا نستطيع أن نعفيه من مثالب الحقبة، وتأثيرها الرازح.

علامات .. وفواصل

وبدون أن نريق كثيرا من الدماء، نستطيع أن نحصر اتجاهات القصة العربية في خمسة تيارات رئيسية ـــ يمكن إجمالها ـــ على النحو التالي:

الاتجاه الأول: هو اتجاه الريادة أو البداية، وهو اتجاه لم يتخلف ـــ كثيرا ـــ عن القصة العالمية، وهو اتجاه عاني ـــ بدوره ـــ من مشكلات الريادة والتي كان ينظر فيها إلى القصة كوعاء لنقل فكرة أو قضية ، أو رسالة، نقلا مباشرًا، واعظا أمرا.

وعلى مستوى "الفورم" عانت هذه القصة من سطوة الحدوتة، وضعف كاتبها أمام شهوة الإنشاء والإملاء التعليمي. فكان من الطبيعي وأحيانا من الطليعي ـــ أن يفتح القاص قصته بافتتاحية مسهبة يلخص فيها القصة، أو المغزى منها، أو التأكيد على واقعيتها، وأنها حدثت له شخصيا، أو يتوقف عن السرد، ليورد أبياتا من الشعر، أو حديثا نبويا أو قصة أخرى إلخ..

وقبل الاستطراد في شرح هذه الاتجاهات التي سلكتها القصة العربية، تجدر الإشارة إلى بعض النقاط الفرعية، والتحفظات الإجرائية الواجبة ومنها:

أ- إن تاريخ الريادة قد اختلف من قطر إلى قطر، فقد بدأت في مصر ولبنان وسوريا والعراق قبل غيرها من الدول، (٦).

ب- إن قضية الأجيال هذه ـــ وحتى الاتجاهات ـــ قضية إشكالية بالفعل.. إذ قد يبدأ كاتب ما بداية تقليدية، وينتهي طليعيا، وقد يحدث العكس.

ت- إن كُتَّاب القصة العربية أصبحوا يغطون كامل التراب العربي، حتى في الدول المنضمة حديثا كالصومال وموريتانيا وجيوبوتي.

ث- إن حصر "جميع" الكتاب أو الاتجاهات حصرا جامعاً مانعاً عملية تفوق إمكانيات فرد مهما أجاد.

ج- إن التطور المستمر في أشكال ومضامين القصة يؤجل الحكم النهائي لصالح كاتب ـــ معاصر ـــ أو اتجاه قادم، كما أن تقسيم الأجيال والاتجاهات إلى "حساسيات" فارقة أو تراكمية ـــ بالمعني الاجتماعي للتراكم ـــ عملية مستحيلة عمليا ومن ثم تظل مثل هذه التقسيمات مجرد مقاربات يمكن نقضها أيضا.

ح- إن الخصوصية الإقليمية لم تشكل ظاهرة فارقة . ربَّما بسبب القيم المشتركة، والثقافة، والجيل الواحد، وأن لم يحل ذلك دون التمايز ـــ النسبي ـــ الفردي أو الجغرافي أحيانا.

وقد مثل هذا الجيل ـــ أو الاتجاه الريادي ـــ كل من: محمد تيمور وطاهر لاشين والإخوان عبيد، وخيري سعيد، وحسين فوزي وإبراهيم المصري ومحمد زكي جمعة وتجلي في بعض كتابات المنفلوطي وجورجي زيدان وحبيب زحلاوي ونيقولا يوسف وغيرهم في مصر. ثم جعفر الخليلي وأنور شاؤل، وادمون صبري، ومحمد الذويب ومحمد محمود السيد وذو النون أيوب وغيرهم في العراق.

وفي سوريا ظهر: وداد السكاكيني، وأديب النحوي وسامي الكيالي.

وفي ليبيا : وهبي البوري، وزعيمة الباروني.

وفي تونس : على الدوعاجي، ومحمد المرزوقي.

وفي الجزائر : أحمد رضا حوحو، ثم الركيبي، والجنيدي وغيرهم.

وفي المغرب : عبد المجيد جلون، وعبد الكريم غلاب، وأحمد البناني وعبد الرحمن الفاسي وغيرهم.

ومن الواضح ـــ طبعا ـــ تفاوت أعمارهم واتجاهاتهم وجغرافيتهم. وإن اتفقوا أو اشتركوا في ريادة القصة في بلدانهم قبل أن يتشكل الجيل ـــ أو الاتجاه ـــ الثاني.

الجيل الثانـي :

وقد عني هذا الجيل بوضع وإيجاد أصول وقواعد جديدة للقصة فخلصها من فوضي الزمان والمكان الذين استباحهما الجيل الأول، فاختفت من قصصه مثل هذه التعبيرات: "حدث ذات مرة" و" في اليوم التالي" و"مرت الأيام والسنون" إلخ.

كما عني بشحذ لغته، وخلصها من كثير من الأغلال القديمة التي فرضتها البلاغة التقليدية وأثقال "الموسوعية"، وطبيعة الخطاب الثقافي آنذاك.

والحق أنها كانت استجابة اجتماعية وثقافية لروح عصر جديد ظهرت فيه الصحف، وانتشرت وسائل نشر لم تكن متاحة للجيل السابق. كما غيرت مشاريع السفر والتعليم والاتصال من طبيعة التلقي لدي الكاتب والقارئ معا، فظهرت حاجات جديدة، وتراكمت مفاهيم لم تكن مطروحة ــ على الأقل بنفس الحدة ــ على الجيل السابق.

وهو ما انعكس على أشكال القصة ومضامينها. فتحدد المكان وتغير بحيث أصبح المصعد مسرحا لأحداث القصة الجديدة، كما تغير الزمن والأشخاص فأصبحت الأحداث تدور بين شخصين أو ثلاثة وفي مدة قصيرة لا تتعدي رحلة بالقطار(*).

كما تعامل المبدع مع موضوعه بحيادية أكثر ورؤية أعمق وأقرب إلى الواقع الجديد، فاختفت تعبيرات من قبيل: وتدخلت عدالة السماء لتقتص من هذا الغادر الشرير" الخ..

وأتاحت التقنيات الجديدة فرصة لأن يلعب الكاتب دوره التنويري والتثويري أيضا، بعد أن تغيرت ساحات الصراع وكيفياته، استجابة لتغيرات اجتماعية وثقافية لا يمكن تجاهلها، أو غض الطرف عن نتائجها.

وعلى مستوى اللغة: تخلصت القصة الجديدة من التفاصح والتقعر والكلاشيهات التي صاحبت جُل القصص الأولي، كما تغير العقل الذي كان يسهر لمدة شهر لكي يتابع مغامرات الهلالي وسيف بن ذي يزن.

ثم تغيرت الحساسية، فظهرت حاجات ومطالب جديدة غيرت من أهمية الشروح والافتتاحيات وهوامش الهوامش، وأثقال البلاغة التقليدية.

وكان طه حسين ويحيي حقي والمازني، وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور من أهم فرسان ذلك الجيل في مصر، إلى جانب الرومانسيين المعروفين(**).

كما ظهر في الوطن الكبير أيضا من شارك بقوة، لعل أوضحهم في سوريا: عبد السلام العجيلي، وسعيد حورانيه، وفارس زرزور وجورج سالم، وجان الكسان، وحسيب الكيالي وغيرهم. وفي العراق: عبد الحق فاضل، وشاكر خصباك، وعبد الملك نوري، وبرهان الخطيب، وفؤاد التكرلي وغيرهم. وفي فلسطين: جبرا إبراهيم جبرا، وسميرة عزام.

(*) راجع في ذلك قصة: في القطار لمحمد تيمور "١٨٩٢ ــ ١٩٢١".

(**) محمد عبد الحليم عبد الله ويوسف السباعي ومحمود كامل وغيرهم.

وفي لبنان: سعيد تقي، ومارون عبود، وخليل تقي الدين.

وفي تونس: الطاهر قيقه، وعز الدين المدني، ومحمد صالح الجابري ورضوان الكوني، والطاهر لبيب، والعروسي المطوى، ومحمود المسعدي.

ومن المغرب: عبد الجبار السحيمي، ومحمد زنيبير، ومبارك ربيع وغيرهم في الأقطار العربية الأخرى.

ومن الواضح ــ طبعا ــ أنهم ينتمون لمدارس مختلفة، وأعمار متفاوتة بيد أن إسهامهم كان سببا في رسوخ الجيل التالي، حيث وجد أرضا يقف عليها، ويبدأ من حيث انتهي الجيل السابق تقريبا.

غير أن الاهتمام بالمكان والزمان ومعانقة الواقع المعيش لم تكن كافية في نظر هذا الجيل الجديد، فأجهز على كثير من المثالب التي لم يجهز عليها الجيل السابق كلية، وربما كانت "اللغة القصصية" هي أبرز إنجازاته وهى ليست لغة بالمعني القاموسي أو الاصطلاحي أو الانثربولوجي للغة، لكنها صيغة ــ أو صيغ ــ لغوية خاصة تتصف بالمرونة ، وتستجيب

لمقتضى الحال، وتتعامل مع الواقع والوجدان بحساسية أكبر وخصوصية أدق . ومن ثم لم يعد جمالها ينبع من ذاتها فحسب، وإنما فيما تشير إليه أيضا أو براعة ما تصوره أو تعبر عنه صراحة أو ضمنا.

وهو ما دفع كثير من الكتاب لأن يتعاملوا مع العامية ــ مثلا ــ لا باعتبارها لغة "الغوغاء" و"السوقة"، ولكن باعتبارها لهجة تعامل لا تعدم الجمال أو الدقة . لا سيمًا بعد أن شارك " أولاد العامة " في حمل شعلة الثقافة والإبداع وساهم " البرجوازيون الجدد " في دفعها استجابة لواقع جديد فرض مطالبه الجديدة ، وحاجاته المتجددة، وقد ساعد على ذلك قيام حركات التحرر الوطني والمد الاجتماعي والثقافي والمدني في مصر وسوريا والعراق وغيرها من الأقطار العربية. فتواري البطل الأسطوري والشكسبيرى والعنتري ليظهر الرجل العادي في حياته اليومية وصراعه المتكافئ ــ أو الفردي ــ مع الحياة والأحباء.

وكان من سمات هذه "الواقعية الجديدة" أن تعامل المبدعون مع الحوار العامي بلا حساسية، ومع الرجل العادي ــ أفكاره وتراثه ــ بجرأة أكبر وغرور أقل، وفهم أدق.

الجيل الثالث :

وقد تجلي ذلك ــ بوضوح لافت ــ في قصص يوسف إدريس ــ ذلك الداهية الذي قطع الطريق على من لا يبدأ من حيث انتهي ــ وشاركه في ذلك ــ كلٌ حسب قدرته ــ صلاح حافظ، ولطفي الخولي، وعبد الرحمن الشرقاوي، ويوسف الشاروني، ومحمود السعدني، وسعد مكاوي، وفتحي غانم، ومحمد أبو المعاطي أبو النجا، وأمين ريان، وسعد مكاوي، وسعد الدين وهبة، ونعمان عاشور، وسعد حامد، وسليمان فياض وغيرهم.

وفي سوريا: زكريا تامر، وحيدر حيدر، وسعيد حورانية وعادل أبو شنب، وفاتح المدرس، وحنا مينا وغيرهم.

وفي العراق: عبد الرازق المطلبي، وخضير عبد الأمير، وغائب فرمان، وبرهان الخطيب، وعبد الرازق الشيخ ــ وشاكر السكري، وغيرهم.

وفي لبنان: حليم بركات، ومحمد دكروب، ومارون عبود.

وفي فلسطين: غسان كنفاني، وأحمد العناني، واميل حبيبي.

وفي تونس: أحمد العموري، وسمير العياري، وعلى ساسي، ومحمد مزالي. وفي المغرب: محمد زنيبر، ومبارك ربيع. وفي الجزائر: الطاهر وطار، والطاهر بن حلون، وعبد الحميد هدوقه.

وفي ليبيا: عبد الله القويري، وصادق النهيوم، وعلى المصراتي، ومحمد الشويهدي، وإبراهيم الكوني، وأحمد إبراهيم الفقيه.

وفي السودان: محمود مدني، والطيب صالح، والطيب رزق.

وفي موريتانيا: محمد فال، ومحمد هاشم، وأحمد عبد القادر.

ونلاحظ أن أعمارهم ــ أيضا ــ متفاوتة وكذا مدارسهم وحساسياتهم وحجم إسهامهم في القصة القصيرة أو الجمع بين مدرستين أو اتجاهين، لكنهم يشتركون في الوقوف على نفس الأرضية، وانطلاقهم من حيث انتهي الجيل السابق وانضوائهم تحت مظلة الواقعية الاجتماعية، وأن تباينت مواقفهم قليلاً أو كثيرا.. هنا أو هناك.

الجيل الرابع :

والذي مثله في مصر ما سمي بجيل الستينيات، وهو الجيل الذي صدمته الهزيمة ــ ١٩٦٧ ــ وتبخر أمله في جني ثمار أول "ثورة وطنية" بعد طول احتلال وانكسار، فانعكس ذلك على روحه وعلى إبداعه فعبر عن صدمته بالدوران حول ذاته، أو العودة الانقلابية إلى "فردوس" الماضي، أو تبني بعض الاتجاهات العبثية والوجودية والشيئية الغربية.

وقد صاغ ذلك بلغة تناسب الحال، وترد على أسئلته اليائسة والخاصة، فزحف الغموض والاغتراب إلى اللغة، والمواقف، والعلاقات الإنسانية. ووجدت العبثية من يعتنقها ويعبر عنها، بل ويدعو إليها.

فظهر: محمد حافظ رجب، ومحمد الصاوي، ومحمود عوض عبد العال، ومحمد مبروك، وسيد حافظ رجب ــ شقيق محمد ــ ويوسف القط، وأحمد هاشم الشريف، وشفيق مقار. ونلاحظ أن أغلبهم من الإسكندرية، وهو ما يستحق الانتباه. كما ظهر في تونس: حسونة المصباحي، والحبيب السالمي، ونافلة ذهب. وفي المغرب: محمد زفزاف، والأمين الخلميشي، وعز الدين التازي، والميلادي شلغوم. والجزائر: مرزاق بقطاش، وعمار بالحسن، والزواوي الأمين. وفي العراق: عبد الرحمن مجيد الربيعي، ومحمد خضير، وديزي الأمير. وفي الأردن: غالب هلسا، ومؤنس الرزاز. وفي سوريا: هاني الراهب، ومحمد الدومي. وفي ليبيا: خليفة التكبالي، وغيرهم.

وهو ما يوحي بشيوع الأزمة، وتجاوزها القطري، ثم بسرعة الاتصال، وعمق الإحساس بالهزيمة.

وقد صاحب هذا التيار العبثي ــ بتجلياته المتفاوتة ــ تيارات متعددة عبرت عن الهزيمة والقهر الاجتماعي بطرق أخرى، وأن اشتركت كلها ــ تقريبا ــ في التمرد والإدانة للنظامين: الاجتماعي والسياسي(٧) .

فظهر ــ من نفس الجيل ــ في مصر كل من: إبراهيم أصلان، ومحمد البساطي، وبهاء طاهر، ومحمد جبريل، وأحمد الشيخ، وصبري موسي، وزهير الشايب ثم يحيي الطاهر عبد الله، وعبد الحكيم قاسم، ويوسف القعيد، ومحمد روميش، وجمال الغيطاني، وعبد العال الحمامصي، وصلاح عبد السيد، وصنع الله إبراهيم، وعباس أحمد، وإبراهيم عبد المجيد، ومحمود حنفي، ومجيد طوبيا، وفؤاد حجازي، ورمسيس لبيب، وعبد الله خيرت، ومحمد الراوي، ومحمد مستجاب، وخيري شلبي وغيرهم في مصر.

وفي سوريا ظهر كل من: وليد إخلاصي، وكوليت خورى، وحيدر حيدر.

وفي العراق: فؤاد التكرلي، وفاضل العزاوي، وموسي كريدى، وعائد خصباك، وعالية ممدوح.

وفي لبنان: الياس خوري، وليلي بلعيكي، وحنان الشيخ، وهادية سعيد وغيرهم.

وفي فلسطين: محمود الريماوي، ويحيي يخلف، وأحمد عمر شاهين، ورشاد أبو شاور، ويوسف شرور، ووليد رباح.

وفي المغرب : محمد براده، وخناته بنونه، والقمري البشير، وإدريس الخوري، ومحمد شكري، ومحمد الدغمومي، ومحمد صوف، وفاطمة الراوى. وفي تونس: محمود التونسي، وعروسيه الناتولي. وفي الأردن: إسماعيل عبد الرحمن، وزليخة أبو ريشة ، وباسمه النسور.

وفي السعودية: سعد الدوسري، وعبد العزيز مشري، وحسين على حسين، وصالح الشهوان. وفي الكويت: فهد الدويري، ووليد الرحيب، وإسماعيل فهد، وسليمان الخليفي، ثم ليلي العثماني وغيرهم.

ونلاحظ ــ أيضا ــ تفاوت مدارسهم وانتماءاتهم وحجم إضافاتهم، فمنهم من بدأ من البداية، ومنهم من بدأ من النهاية، ومنهم من حافظ على شعلته، ومنهم من أطفأها. ومنهم من هاجر أو صمت، لكنهم اشتركوا جميعا في الإصرار على خلق فرادتهم النوعية.

كما اشتركوا في ضرورة الاستجابة للواقع الجديد والتعبير عنه كل حسب قدرته وموهبته وإحساسه بالواقع والوقائع.

الجيل الخامس :

والذي بدأ ــ فعلا ــ منذ أوائل السبعينيات، ومازال ممتداً حتى الآن وهو ما ينفي حقبية المسألة، ويمايز بين الجيل والحقبة، إذ تصادف أن ارتبط جيلي الخمسينيات والستينيات بحقبتي الخمسينيات والستينيات، وهي صدفة تاريخية لا تتكرر بسهولة لارتباطها بأحداث اجتماعية وسياسية وثقافية ارتباط الجنين بالحبل السري. فكان لابد ــ لهذا الجيل ــ أن يعبر عنها: سواء على ذاته أو على غيره أو على "ما بين الذاتين" فيما يقول إدوار الخراط.

فقبل ذلك كانت القضايا السياسية والثقافية والاجتماعية واضحة ومحددة بصورة تتيح قدرا كبيرا من الرؤية، ومن ثم تحديد المواقف والاتجاهات، إذ كان هنالك ــ كما نعرف ــ الرأسمالية والاشتراكية. بكل ثقلهما وتأثيرهما الأيدولوجي، وبما يمثلانه من "تكتل" له قوامه النسقي وإشعاعه الثقافي والاجتماعي، وقدرته على التأثير والتصدير والتشريع لمكونات اليقين الجمعي.

لكنهما كانا لا يرشحان من الألوان سوى لونين اثنين: الأبيض والأسود!! فكان مطلوبا منك أن تختار بين أن تغرق في المحيط، أو تغرق في الخليج!!

ولأن "الكتلة الشرقية" كانت متماسكة ــ بسبب الانتصارات العسكرية والوحدة الجغرافية وحماسة التجربة وبكارتها إلخ ــ فقد استطاعت أن تخفي ــ إلي حين ــ عوراتها، ومشاكلها الداخلية، كما حاولت ــ مثلها مثل غيرها من الدول الناهضة ــ أن تصبغ الحياة بصبغتها، وأن تصدر "للعالم الثالث" والرابع "فطفتها الأولي" مخلوطة "بغذاء الملكات"، في حين كان أحفاد العم "سام ويافت" الرأسمالي تعانون من أمراض الشيخوخة التي تبدت في أشكال اجتماعية وثقافية وحضارية متعددة.

وقد تمخض ذلك عن عدة صدمات، وتناقضات لدى سياسيّ ومثقفي ومنظري " العالم الثالث " ذلك العالم " الرمادى " الذي شب عن الطوق ــ وتحرر ــ ولكنه لم يتعلم كيف يمشي وحده، معتمداً على قواه الذاتية، وكيف ينتج غذاءه ويفرض نسقه المغاير، أو يخطط لمستقبله البعيد، وينمي ذاته وقدراته. فلم تقودنا الرأسمالية إلى الاشتراكية فالشيوعية، كما قادتنا البربرية إلى الزراعية فالإقطاعية، وقد أجهز ذلك على مسلمات كثيرة.

بل أجهز على ما كان يبدو يقينيا قبل لحظات! وهو ما أعطي الفرصة لأصحاب "اليقين المانع" للخروج من كهوفهم، ليعيدوا ترويج بضائعهم القديمة مرة باسم الدين، ومرة باسم التراث، وغير ذلك من أنساق ومسميات تحاول أن تحصر اليقين في جملتين، وأن تشوِّه المعرفة فتحارب التعدد ، وتستثمر أزمات المرحلة، بطرح صيغ وشعارات نظرية ــ يوتوبية ــ ترضي بعض الناس ولا ترضي بعضهم الآخر.

ولأن هذه المتناقضات والإشكاليات حدثت كلها في عهد الجيل الخامس ــ بداية من منتصف السبعينيات ــ فقد كان من الطبيعي أن تنعكس على إبداعاته، وسلوكياته، وآلياته المعرفية والإبداعية كل حسب موقعه وقدرته على قراءة الواقع وهو ما سنحاول أن نناقشه بإمعان أكثر في الباب التالي، مع الأخذ في الاعتبار أننا لا نصف لوحة ثابتة معلقة على جدار، وإنما نتعرض لذوات وتجارب واتجاهات لا تعرف إلا الحركة، فإن لم تكن في شكلها الإبداعي ففي شكلها البيلوجي، ومن ثم قد نتجرأ قليلا أو كثيرا على بعض الظواهر، أو الأشخاص، بتسكينهم في أكثر من جيل أو مرحلة أو حالة، أو اتجاه، كل هذا وارد فنحن هنا ــ كما اتفقنا ــ لا نصف لوحة تبدو لنا ثابتة متساوية الأضلاع، كاملة الاستدارة.

بل علينا أن نعرف إن النجم الذي بعث إلينا بضوئه قبل ثانيتين، ليس هو النجم الذي نراه الآن.. لأنه تحرك حين أرسل لنا ضوءه الأول !

ملامح جديدة في القصة المصرية

شهادات .. ومشاهدات

في الرابع من ديسمبر من عام ١٩٦٩ تطلع المرحوم يوسف السباعي إلى أدباء مصر "الشبان" المؤتمرين في مدينة الزقازيق، وتساءل: كل دول أدباء؟ وكان على حق..

فقد امتلأت القاعة الكبرى بحشدٍ من الأدباء والمتأدبين، نصفهم لا علاقة له بالأدب أو الأدباء، ولم يبق من نصفهم الآخر سوي قلة لا يتجاوز عددها أصابع اليدين!

ولنا أن نتصور ما يمكن أن يقوله يوسف السباعي اليوم، حين لا يجد مكانا مناسبا للاجتماع بهم سوى استاد القاهرة الدولي!

ونحن هنا لا نسخر حين نقول بهذا، بل نحبذ ــ ونتمنى ــ أن يكون في كل بيت شاعر أو قاص.

والحق أن الساحة قد امتلأت بآلاف الكتاب والكاتبات، وهي مسألة طيبة ومبشرة، ولكنها ــ عند الرصد والتحليل ــ مرهقة وغامضة ومراوغة، ففي كل يوم تجد اسما مبشرا ــ وأحيانا ممتازا ــ ينشر لأول مرة، وهو ما يؤجل الرهان على كاتب واحد، وأحيانا على تيار كامل، كما تجدر الإشارة إلى أن القسمات الفارقة للجيل الخامس لم تتشكل بعد، رغم مرور أكثر من عقدين من الزمن على "اكتمال دائرة" الجيل الرابع ــ الستينيات ــ والذي وضع بصماته المميزة على ساحة القصة والرواية والمسرحية والخطاب الأدبي بشكل عام خلال الستينيات وأوائل السبعينيات، وأن كنا ــ بطبيعة الحال ــ نستطيع أن نحدد بعض القسمات اللافتة والمميزة بالفعل، وأن كانت ــ كما أشرت ــ مازالت تتشكل وتتخندق.

والحق أن المراجع ــ أو المصادر ــ الثقافية والاجتماعية والقيمية قد تغيرت خلال عقدي السبعينيات، والثمانينيات، وهو الأمر الذي كان لابد أن يستتبعه تغيرات ثقافية واجتماعية أيضا وأن خاصمت النتائج ــ في بعض العقود التاريخية ــ أسبابها الحقيقية!

ولسنا بحاجة للتأكيد على وضوح "الأسباب" وتأثيرها القاهر وأن وجبت الإشارة إلى أن وصول هذه التأثيرات إلى أغلب مقومات الحياة وتدخلها حتى في تحديد الموجات اللاسلكية، والمياه الإقليمية والثقافة القومية إلخ..

فهذه العوامل ــ التي لم تواجه جيل طه حسين بهذه الحدة ــ قد ألقت بظلها على وعي الناس وسلوكهم وطُرق تذوقهم وتعاملهم مع بعضهم البعض، فقد ظهرت ــ على سبيل المثال ــ "ثقافة البترول" وإمبراطورية وسائل الإعلام والإعلان السمعي والمرئي الوافدة، وضخت الأزمة الاقتصادية ــ والوفرة في البلدان المجاورة ــ بتأثيراتها في جسد الأمة وثقافتها.. إلى آخر ما هو معروف من تأثيرات إقليمية ــ ذاتية ــ أو دولية ــ غيرية ــ تمخضت عن مصاعب كثيرة وساهمت في إفساد العلاقات بين البشر، ووصلت إلى الخندق الأخير: خندق الأدباء والعلماء والمثقفين وصناع الرأي والقرار.

كما تأثرت العلاقة بين رجالات السياسة ورجالات الثقافة، ثم بين الأديب والناقد، وقام خلط بين العالم والفقيه.والثقافة والمثاقفة، وبعدت الشقة بين الجميع في ظرفٍ متشاكل ومتخاصم ، ولا يمكن الرهان على مستقبله البعيد.

ما يهمنا هنا: هو أن هذه الأسباب ــ مجتمعة ــ قد غيرت من "إيقاع" الحياة من حولنا وذبذبت حركتها وتوازناتها وهو ما يُصعِّب من عمل الناقد الراصد، ولا يتيح ــ لمن يمعن النظر ــ إلا هامشا محدودا للاستشراف والمراهنة على المستقبل القريب.

فثمة شبكة من العلاقات تتشابك فيها الخيوط، وتتضافر فيها الأسباب بصورة بعيدة عن الوضوح التام، والسيطرة التامة. ونحن نعرف أن التحليل النوعي ــ أو الفرعي ــ لظاهره لا ينفي ترابطها أو جدلها الداخلي.

كما لا يمكن لكاتب طليعي أن يعطي ظهره لكل من سبقوه ليكون كذلك! فعادة ما ينتهي الصفر، بصفر. ولا يمكن أن تحقق "الكتابة الصفرية" أي رقم زوجي!! فالكتابة تجربة اجتماعية وذاتية متبلورة، تستخدم لغة اجتماعية، ومفاهيما اجتماعية، ونجاحها يحدده الآخر في أغلب الأحوال.

وهذا لا يعني ــ على الإطلاق ــ إنكار دور منتجها ــ الفرد ــ أو قدرته على هتك الأقنعة الاجتماعية، وإقامة البدائل الانقلابية أحيانا..

ولكنه يعني أن قدر الكاتب ــ المسئول ــ أن يحارب على عدة جبهات وأن يعتمد على طاقته الإبداعية ــ أو موهبته ــ كما يعتمد الصقر على بصره، فالكتابة تكشف كاتبها كما يكشف الإناء عما بداخله، وتشي بثقافته ووعيه ومراميه أراد ذلك أو لم يرد.

ويهمني قبل أن أنهي هذه المقدمة النظرية أن أشير إلى بعض النقاط المهمة التي تتحدي الكتابة السبعينية أو تشكل محورا له وزنه وظله اللافتين، والتي شكلت ــ بالوعي أو الدفع الذاتي ــ الأطر العامة، أو المرتكزات النظرية للجيل الخامس، وأهمها:

الملاحظة الأولي :

إن العالم تغير ــ ويتغير ــ باستمرار فما كان يقطعه المرء في شهر، بات يقطعه في ساعة، وما كان مجهولا وغامضا، أصبح معلوما ومتاحا، ومن ثم انقضت أضاليل كثيرة كانت تقسم العالم، وتقسم المعرفة، وتقسم الشعوب إلي: عرب عجم ،عبيد وأسياد، أبيض وأسود، مؤمن وكافر، وتسرف في استخدام التعميم والتفضيل دون حرج أو تحفظ، أو حياء علمي!

وقد ساهمت وسائل الاتصال بدور لا يمكن تجاهله في نزع الغمامة، وإزالة العزلة بين البشر، وقربت بين الثقافات والحضارات وتكاد تجهز على ما يسمي "بالسيادة الإعلامية" للدول، والتي هي في حقيقتها سيادة حكومية على وسائل الإعلام. كما طرحت ــ وهو ما يهمنا هنا ــ أسئلتها الجديدة.

ورغم أن التقدم الاجتماعي ــ أو التغير ــ بطئ بطبعه، إلا أن "رياح التغير" قد عصفت بكل شيء، فتقلص دور الفكر الأبوي ــ الأنوى ــ ووسعت الهوة بين الأجيال، ولم يعد لكتابات الستينيات ــ القصصية تحديدا ــ تأثيرها الذي تجلي في بعض كتابات السبعينيين الأولي..

ويكاد ينحصر تماما في كتابات الفصائل المتأخرة التي ظهرت في حقبتي الثمانينيات وأواخر التسعينيات.

ولكن هل يعني هذا أن القصة المصرية ــ تحديدا ــ قد خطت خطوة تالية أو تراكمية؟ وهل لابد أن تكون الاستجابة ــ المتغيرات الواقع ــ كاملة؟

لا يستطيع أحد أن يحسم ذلك، وأن كان يستطيع أن يجزم بأن القصة المصرية الحديثة تخلصت من سطوة قصة الأربعينيات والخمسينيات وتكاد تجهز على قصة الستينيات في عدة مواضع.

فعلى مستوى الواقع مثلا: اقتربت القصة السبعينية من الواقع اليومي الحي، وعادت السببية والمعقولية لأحداث القصة، لكنها ليست عودة المطابقة، فقد تغيرت صور الواقع كما اتفقنا، وانحسرت موجة العبث والتمرد والشيئية، وقل الاعتماد على مدرسة النظرة ــ Ecole du regard ــ التي تجلت في الرواية الفرنسية الجديدة، وألقت بظلالها على القصة القصيرة التي تبناها بعض كتاب الستينيات في مصر وبعض أقطار الوطن العربي.

وعلى مستوي اللغة والمعالجة: تخلصت القصة السبعينية من أغلب مواضعات اللغة التقليدية. ولا أعني باللغة هنا: الألفاظ وتراكيبها ونحوها وصرفها، وإنما أعني أنها اكتسبت مدلولات نفسية وإيقاعية جديدة وتعاملت بكيفيات جديدة فتخلصت نهائيا من الكلاشيهات التقليدية، والتقسيمات الداخلية. وانحسرت أمارات اليأس والغموض والمخاصمة!

كما اختلف التعامل مع أدوات الربط والعطف والجر، وأصبحت "الكنكنة" ــ أي الإسراف في استخدام الفعل "كان" ــ عيبا يجب تجنبه. وهي ظواهر قد تكون شكلية، لكنها ــ في النهاية ــ تشير إلى أن ثمة مفارقة أو على الأقل اختلافا يجب رصده.

وعلى المستوى الحرفي أو التقني: انحسرت البدايات التي ظهرت في قصة الثلاثينيات، والغموض والابهام الذي ظهر في قصة الستينيات. فاختفت تماما مثل هذه الافتتاحيات التقليدية:

ــ حكي لي خل أثق في حنكته القصة التالية.. ويحكي الحكاية. أو:

ــ ماذا أقول يا صاح.. أن القلم ليعجز عن تسطير ما سيأتي. أو:

ــ كان لي خل قوي الشكيمة، عريض المنكبين.. وكان... وكان.. وفجأة".

إلى آخر هذه المعالجات الجاهزة، والتي تسبقها ــ عادة ــ بداية وصفية مسهبة، يدمج فيها السرد بالحوار، أو ينوب الكاتب عن أبطاله فيتحدث باسمهم، وبفكر لهم وبمنطقهم أو يصف أبعادهم الخارجية واشكالهم الظاهرية الخ.. ومن ثم اقتربت القصة السبعينية من الواقع المعيش، وتقيدت ــ إلى حد كبير ــ بحدود الزمان والمكان، كما اهتمت ــ أكثر ــ بالرجل العادي والموقف العادي، بعد أن أدارت ظهرها لبطولات الصفوة والآلهة التي تجلب في قصة الأربعينيات وما قبلها، وخفتت من حدة الفانتازيا ــ بنوعيها ــ التي صاحبت القصة الستينية، وتغيرت سمات الغموض والتشيؤ، ونظرة الكاتب إلى ذاته وعلاقته بالحياة من حوله. وهي "تغيرات" لا يستطيع أحد أن يجزم بأنها "تطورات"، فهي ــ بدورها ــ نسبية جداً ومتفاوتة في بعض الخصائص، ولكننا هنا يتحدث عن الــ ٥١% وليس عن الــ ٤٩% .

فلم يلجأ كل الستينيين ــ على سبيل المثال ــ للغموض والفانتازيا ولم يتقيد كل السبعينيين ــ في المقابل ــ بما يسمي بالواقع المعيش لكن هذا لا يعني ــ أيضا ــ أن ثمة تطابقات وتناسخات فلا شك أن هنالك تغيرات قد حدثت بالفعل، وأن ماءاً جديداً قد جرى في النهر.

الملاحظة الثانية :

أن ثمة تحديات كثيرة لا تواجه القصة وحدها، وإنما تواجه الكلمة المكتوبة بشكل عام ــ في عصر التليفزيون والكمبيوتر والكتاب المرئي والانترنت ــ فلم يعد الكتاب هو المصدر الوحيد للمعرفة أو حتى المثاقفة، ولم تعد التحديات سهلة، بعد أن فرضت الصورة هيمنتها، وطبعت الكتابة بطابعها، وهو ما يدفعنا ــ ككتاب ونقاد ــ للبحث عن صيغ للكتابة تفارق لغة الصورة، وتتطور معها باستمرار، وفي نفس الوقت تعبر وتشبع حاجات وطموحات إنسانية لا تستطيع وسائط التكنولوجيا إشباعها.. وأتصور أن ذلك لن يتم إلا بخلق الضرورة والدافعية . وربما بالتنسيق والتبادل دون أن تطغي تقنية على تقنية، أو وسيلة على أخرى.

كما أظن أن "المعركة" قد بدأت بالفعل حين تخلص كثير من الكتاب من طنطنة التصوير شبه الفوتوغرافي للواقع، والرسم الظاهري للشخصيات والأماكن، إلى الرسم الباطني، المتعدد الزوايا والتي تستحيل على الكاميرا، فلم يعد الرجل: "عريض المنكبين، أسمر البشرة، يرتدي قميصا أخضر وبنطالا أزرق، وحذاء أسود برباط بني اللون" الخ.. ولم تعد الشمس "تتوسط السماء وتعكس أشعتها الذهبية على الأشجار الباسقة والجداول الطافحة" الخ.. الخ.

إذ بات على الكتابة المفارقة، أن تستخدم تقنيات ووسائل جديدة، تخصها وتنفرد بها. فلا تكتفي ــ على سبيل المثال ــ بكشف الغضب أو الفرح الداخلي وغيرها من المشاعر التي تستطيع الكاميرا تصويرها، بل تكشف عن كنه وكيفيات أخرى لهذه المشاعر الظاهرة لا تستطيع الكاميرا ــ مهما حاولت ــ أن تصل إليها بأدواتها الأفقية، أو رؤيتها الظاهرية.

الملاحظة الثالثة :

ساهم غياب المشروع الجمعي ــ أو القومي كما كان يسمي في الستينيات ــ في تشتت الرؤي لدي السبعينيين، وانفراط العقد وتضارب الاتجاهات ومن هنا صار من أدبيات الحوار نفي الآخر، والتقليل من شأنه ، وضيق بالنقد والرأي الأخر، والخلط بين الكاتب وكتابه الخ..

وهذا لا يعني أن "المشروع القومي" ضرورة أزلية أو حتمية. بعد أن علمتنا التجربة البشرية استحالة استمراره وانماءه في كل زمانا ومكان ــ وأن كانت قد علمتنا أيضا أنه ضرورة تاريخية، بمعني أنه مرحلة تتمخض عن مرحلة ، وتقود إلى مرحلة.

هو ــ إذن ــ مشروع يصهر الكل في واحد لبعض الوقت، وهو فعل قد يكون ضد التعدد والتباين، لكنه ضروري جدا، لكي يصل هذا "الكل" إلى حد أدني من النضج يتجزأ بعده كيفما يشاء، فهو ــ في النهاية ــ جزء من كل، وشجرة من حديقة.

ولا نريد أن نتكلم عما هو معروف، ولكن يكفي أن نشير إلى أن عدم النضج والاكتمال لأي تجربة اجتماعية / ثقافية / سياسية يمكن أن يتمخض عن نتائج وبيلة أو متناقضة!!

ولدينا ــ على سبيل المثال ــ التجربة الليبرالية في مصر وقد انعكس ابتسارها وعدم اكتمالها على كل المجالات والمظاهر الاجتماعية والثقافية فألقت بظلها على الأدب وعلى غيره من الأنشطة الإنسانية!!

الملاحظة الرابعة :

كما ساهمت المرحلة "البترودولارية" في إفساد الحركة الأدبية العربية على وجه العموم، والمصرية على وجه الخصوص ــ وإن كنا نشهد انحسارها الآن ــ لا سيما بعد حرب الخليج ــ إذ فرضت ــ بسيفها وذهبها ــ منطقها وثقافتها الأقل تحضرا وسماحة على الواقع الأدبي المصري، واستقطبت بعض المبدعين الذين كان يمكن أن يساهموا بدور إيجابي كبير في بلدهم، فمسختهم، أو استهلكتهم ثم نفخت في بعض الغلمان، فصاروا "كتابا" و"صحفيين" لا يعجبهم أحداً واستخدمت بعض الصحفيين كمراسلين ورؤساء مكاتب ومشرّعين لما يجب أن يكون عليه الأدب، ناهيك عمن ظهرت عليهم ــ فجأة ــ أعراض الكتابة، في صورة سيارات فارهة، ومساكن فاخرة، ورحلات مكوكية! في ظرف تعاني فيه الأغلبية كي تنتشر قصة أو مقالة وتحصل ــ أن حصلت ــ على عدة جنيهات لا تسد الرمق!

في ظرف صارت فيه المادة هي المصدر الأول ــ وربما الوحيد ــ للقوة والفخار الاجتماعي، ظرف تخلت فيه الدولة عن دعم الأدب والأدباء رغم ندرتهم ــ قياسا إلى عدد السكان ــ ورغم أنهم يمثلون ــ مع غيرهم ــ عقل الأمة، وقلبها النابض، ومن ثم هاجر من هاجر، وتوقف من توقف وباتت الريبة من أدبيات الحوار والمناقشات بين الأدباء بعضهم البعض، وصارت تهمة الجاسوسية، والاختراق المباحثي والعمل مع السلطات تهم تتداول بين الأدباء والمثقفين حتى آخر العهد الساداتي وربما بعده.

الملاحظة الخامسة :

وهي أن معظم كتاب الجيل ــ إن لم يكن كلهم ــ ينتمون اجتماعيا وثقافيا للبرجوازية الصغيرة. إذ انحسرت مشاركة البرجوازية الكبيرة، والتي كان يمثلها إحسان عبد القدوس وغيره بوضوح والحق أن هذه الفئة ــ وهذا تعميم يمكن نقضه ــ قد توفرت لها الإمكانيات التي يسرت لها شراء الكتب، ووقت قراءتها، كما توفر لديها قدر أفضل من التعليم، والتقاليد الثقافية التي يسرت لها فهم الأدب وفرض ذوقها ومنطقها أحيانا أما البرجوازية الصغيرة أو الفئات التي تنتمي للطبقة المتوسطة والدنيا من الكتاب فقد عبرت ــ بدورها ــ عن طبقتها ــ أو أشخاصها ــ فظهر: العامل البسيط، والطبيب الصغير والمدرس الابتدائي الخ.. وتغير البطل في قصص هذه الفئات فاختلفت طبيعة المعاناة، وكيفيات المكابدة والصراع.

كما انحسر الدور الثقافي للطبقة العليا ــ القديمة ــ فتغيرت خرائطها الثقافية والنفسية حين اخترقتها ــ اقتصاديا ــ فئات طفيلية افتقرت للحد الأدني من الوعي والتحضر الثقافي.. وتميزت بالسفه الاستهلاكي والتخلف السلوكي والحضاري، حيث زاحمت الاستقراطية ــ بنقودها ــ في نواديها ومساكنها، ومنتدياتها وأسواقها، دون أن تضيف أي بصمة حضارية أو ثقافية يعتد بها.

وإن قدمت بعض "كتابها" الذين ينتهجون نهجها، ويتبنون منطقها ودفعت ببعضهم إلى مواقع متقدمة داخل وسائل الإعلام والإعلان .

الملاحظة السادسة :

هي إن المتابع ــ المدقق ــ لاتجاهات الحركة يستطيع أن يحكم ــ وهو مطمئن ــ على انحسار كثير من الأشكال والأنماط والاتجاهات الأدبية، والقضايا النقدية التي سادت الستينيات بل ويستطيع أن يحكم على أفولها أو خفوتها دون أن يخسر الكثير .

فقد انحسر مثلا المد العبثي الذي وسم هذه الكتابات ــ أو أغلبها ــ بالعدم والجدب واللامعقول ، كما انقضت قضايا نقدية كانت سائدة آنذاك من قبيل: الفن للفن أم الفن للمجتمع ــ أو الإلزام والالتزام ــ ثم الواقعية الاشتراكية ، وضرورة الحل الاشتراكي، والأدب النهضوي إلى أخر هذه القضايا والشعارات، وعادت للكتابة السبعينية معقوليتها "وواقعيتها" الخاصة، بل لم يستمر من الستينيين سوي من أعطي ظهره لهذه الشعارات دون أن يرتمي ــ بالضرورة ــ في أحضان واقعية الخمسينيات وما قبلها، بعد أن فقدت مصداقيتها ودورها لدي أغلب كتاب هذا الجيل ونقاده.

فنهل الغيطاني من التراث المملوكي والعثماني المدون، ونجح صنع الله إبراهيم في أن يكون معقولا في ظرف غير معقول، وعاد يوسف القعيد وروميش، وعبد الحكيم قاسم للريف الشمالي، ويحيي الطاهر ومستجاب للريف الجنوبي، وغاص إبراهيم أصلان وبهاء طاهر، ومحمد البساطي بحثا عن الروح التي قهرت، والأمل الذي ضاع، فعبروا عن البطل الفرد في ضعفه وقوته، أمله وهواجسه، تماسكه وتفككه.

بينما توقف محمد حافظ رجب، ومحمد مبروك، ومحمد الصاوي، وتوفي يوسف القط وضياء الشرقاوي، وغالب هلسا ــ أردني كان يعيش في مصر ــ ومن بعدهم يحيي الطاهر عبد الله، وعبد الحكيم قاسم، وصالح الصياد، ومحمد روميش، والداخلي طه، وحسن محسب. وفتر حماس عبد العال الحمامصي، وعبد الله خيرت، وفخرى فايد، ورمسيس لبيب، وعز الدين نجيب وزهير البيومي، وعماد عيسي، ومحمد الشريف وغيرهم.

واستمر مجيد طوبيا، وأحمد الشيخ، ومحمد الراوي، وخيري شلبي، وفؤاد حجازي وإبراهيم عبد المجيد، وفؤاد قنديل، وجميل عطية.

واختفي : غنيم محمد غنيم، وحامد مريود، وهاشم الشريف، وعبد العزيز الشناوى وحمدي الكنيسي وغيرهم.

ويلفت النظر ــ في هذه القائمة ــ غياب الجنس الآخر ــ المرأة ــ في الوقت الذي حصلت فيه المرأة على قدر أكبر من الفرص الاجتماعية والتثقيفية، ونالت مساحة أكبر للحركة والفاعلية.

ومن ناحية أخرى ساهم الأدب العبثي في مصر، بدور لا يمكن إنكاره في تنفير القارئ العادي ــ قارئ الأدب التقليدي ــ من الأدب وربما من القراءة برمتها، ووقف من ثم في خندق التطرف ــ الديني والمدني ــ إذ مادامت الحياة عبثا في عبث، ومادام كل شيء لا يستحق أن يسعى إليه الإنسان، ومادام الأمل في الإصلاح محض وهمٍ وسراب(٨) ..

فالأمل الوحيد ــ إذن ــ إنما يكمن في "الاعتصام"، ومعاداة ذلك العالم الفاني المتغير، الذي لا يستطيع فيه الإنسان أن يحقق .. أو يتحقق!!

الملاحظة السابعة :

هي ظاهرة الصحفيين الذين أدركتهم ــ فجأة ــ حرفة الأدب! فهجموا على التليفزيون، وكتبوا للسينما، والإذاعة، وتدخلوا ــ بالتشريع ــ فيما يجب أن يكون عليه الأدب والثقافة!!

ونحن ــ بطبيعة الحال ــ لسنا ضد أن يكتب أي مخلوق.. بالعكس، ولكن ضد أن تمارس سلطة، ويفرض رأي وتتبادل مصالح فئوية صغيرة على حساب عقل الأمة، وأجيالها ومبدعيها. وأنا هنا لا أقصد ــ طبعا ــ هؤلاء الأدباء الكبار الذين التحقوا بالصحافة بعد أن تشكلت ملامحهم، فهؤلاء أثروا الصحافة ــ بلا شك ــ أدبيا وتقنيا.

ولكنني أقصد هؤلاء "الارتستات" الذي يفتقرون للبصيرة، والاستشراف والمسؤلية، والذين يمارسون ــ بحكم مواقعهم ــ سطوة على غيرهم، ودعاية فجة لأعمالهم المتواضعة، وأشخاصهم الضئيلة، وتقودهم الظروف التعسة لأن يلعبوا دور الوسيط بين القارئ والكاتب دون أن تكون لديهم أي خبرة يعتد بها، أو حياد يمكن رصده!

ولأن مواهبهم ضئيلة، ومطامحهم كثيرة، فهم يلجأون لعدة حيل مكشوفة لستر عوراتهم، وأهمها الصفقات المتبادلة و"المقاصات" والشللية و"التربيطات" وخلق الناقد الملاكي أو الباحث عن دور الخ.. الخ..

وهو دور خطير لم تعرفه حياتنا الأدبية من قبل، ولعل في نموذج عبد الفتاح الجمل، ويحيي حقي، وعبد القادر القط خير مثال على التجرد والغيرية، وتواضع الأستاذ ــ الأب ــ الذي لا يشعر بأنه يمتلك كل الحقيقة، فيحجر على مخالفيه، أو ينتصر لأصدقائه. ومن ثم رسخوا قيما تكشف غيرها بسهولة فاضحة، وتظهر دونية غيرهم وتشوههم، وتجعلنا نخاف عليهم من شر أعمالهم.فقد يكون في أفعالهم تلك وأدا لحركة تتخلق، أو قهرا لكاتب حساس، أو نفخاً في قزم حتى ينفجر.

والأمثلة كثيرة ومعروفة للجميع، ومن ثم سنكتفي ــ هنا ــ بتأكيد الحالة مادمنا بصدد الإشارة إلى المبادئ.

الملاحظة الثامنة :

في مقابل ذلك ــ وأحيانا بسببه ــ نرى من يتيه بذاته إلى حد خطير فيردد ــ دون أن يكل أو يمل ــ أنه أشعر الشعراء أو أحسن القصاصين الخ.. فلا تعرف أهمية ذلك ومن ذا الذي نصبه على غيره ومتى؟ وهل لذلك أهمية يتوجب علينا الصلاة لها مثلا؟

إن أي كاتب جاد يعرف أنه ليس حكما عدلا على نفسه، ولا ينبغي أن يكون، ومن ثم لا يجب أن يطلق حكما على ذاته أو كتاباته إلا إذا كان في إطار الدعاية عن سلعة راكدة!

أما الحكم بالأفضلية فكثيرا ما يأتي بعكسه، وذا لأنه ينطوي على مفاضلة جارحة للآخرين.

أما إذا كان "مزنوقا" إلى هذه الدرجة فعليه أن يغلق على نفسه باب الحمام ويقول ما يشاء، فمن العادة أن يرد المرءْ بلفظ وقح على أي شخص ــ مخمور أو غير مخمور ــ يصيح في الشارع: أنا جدع!!

ولسوف نكتفي بهذه الأسباب الثمانية التي شكلت ـــ ومازالت تشكل ـــ الوعي الإيجابي أو السلبي خلال حقبتي الـــسبعينيات والثمانينات.

ومازالت تلقي بظلها وظلامها مع نهايات التسعينيات. ولا شك أن هنالك أسباباً أُخر ساهمت في تشكيل وجـــدان ، وتحديـــد قسماته داخل الوسط الأدبي وخارجه، وهي من التداخل والتعدد بحيث تصعب الأمور على كل راصد. وتفسد كـــل رهـــان، لا سيما بعد أن كشف الزمن عن سوء فهم وتقدير من راهن على فارس واحد، أو اتجاه بعينه، أو أصدر حكما قاطعا فـــي قـــضايا مرواغة بطبعها، وأن اكتسبت أهميتها وديمومتها من تلك المراوغة!! بقي أن أضع ـــ في ختام هـــذه الإطلالـــة ـــــ بعـــض الخطوط والأقواس التي تؤكد على استحالة وضع كل الكتاب في قفص واحد، أو قارورة واحدة. فالحق أنهم لا يتفقون إلا فـــي شيء واحد: وهو أن يختلفوا ويتباينوا، إذ أن السعي للاختلاف والفرادة من أهم خصائص الإبداع، ومطمح معظـــم المبـــدعين، ومن ثم كثيراً ما تصبح المقارنة بين البشر ـــ الكتاب ـــ كالمقارنة بين الحروف، لا تستطيع أن تفضل حرفا علـــى حـــرف، أو تنفي حرفا لتثبت آخر. ومع ذلك فنحن مضطرون ـــ الآن ـــ لوضعهم في عدة تيارات ـــ علـــى ســـبيل المقاربـــة ـــ مـــع الاعتراف ـــ طبعا ـــ ببعض التجاوزات التي تصنعها الطبيعة الديناميكية والمراوغة أيضا لحركة الإبداع والمبدعين، ثم عـــدم كفاية المعلومات والامكانيات التي تواجه كل بحث فردي مهما حاول أن يتوخي الحيطة، أو حتى الموضوعية. وهو ما يجب أن يفهمه كل من سقط اسمه هنا أو وضع في موضع أو تيار لا يمثله تمثيلا دقيقا كل الدقة، وأن وجبت الإشارة إلـــى أن هـــذا لا يجب أن ينظر إليه باعتباره تجاهلا لأحد أو حكما بالأفضلية على أحد، ولكن المسألة ـــ كما قلت ـــ متداخلة ومتشاكلة بحيث لا يمكن تحديدها تحديدا قاطعا.. وأن لم يمنعنا ذلك من وضعهم في عدة تيارات، معتمدين في ذلك على الذاكرة وحـــدها، وعلـــى التجربة الشخصية والميدانية أيضا ـــ فالحق إن جلهم أصدقائي وهو ما يجعل لهذا ميزة نوعية، على ما لها من سلبيات، لكن ما يبررها هو غياب البدائل والمراجع.

التيار الأول :

تيار اجتماعي احتجاجي، بمعني أن لديه رؤية اجتماعية وسياسية غالبة تتصف بالإلحاح والظرفية، وتتـــوزع فـــي كتاباتـــه ومقولاته ـــ هنا أو هناك، قليلا أو كثيرا ـــ وهي رؤية يختلط فيها العام بالخاص.. بمعني أن هذه الهموم العامة هي جزء مـــن هموم الكاتب الشخصية بحكم وضعه الاجتماعي، أو عيه الطبقي، أو انحيازه المعرفي أو السياسي أو النفسي. ومن ثـــم تتبـــاين إبداعاته وتتراوح بين الحدة والاعتدال ويمثل هذا التيار بشكل لافت كل من: محسن يونس ـــ وإدريس على ـــ ومصطفى نصر ـــ ورضا البهات ـــ وأحمد محمد حميدة ـــ ومحمد العزوني ـــ وفاروق حسان ـــ وفوزي شلبي ـــ ومصطفي عبد الوهـــاب ـــ ورجب سعد السيد ـــ وعلى عيد ـــ ومعصوم مرزوق ـــ وحجاج أدول ـــ والسيد زرد ـــ وسمير فوزي ـــ وحـــسن نـــور ـــ وجمال التلاوي ـــ وابتهال سالم ـــ ومجدي الجلاد ـــ وحمدي البطران ـــ وسعيد سالم ـــ ومحمد عبـــد الـــرحمن ـــ ومحمـــد القصبي ـــ وعزت القمحاوى ـــ ونبيل عبد الحميد ـــ وشحاته عزيز ومن بعدهم أتي عبد الحكيم حيدر، وسعد القرش ـــ وسيد الوكيل وسيد عبد الخالق ومصطفي الضبع ـــ وغيرهم.

التيار الثاني :

انحاز للشكل أو "الفورم" فابتعد ــ قليلا أو كثيرا ــ عن القصة "التقليدية المشبعة" كما يراها، إلى ما يسميه بالنص ــ وكل نص هو بالضرورة نص ينص ــ وأن نشر تحت مظلة القصة! ويمثله بلا ترتيب هجائي أو أفضلية فنية كل من: عبد المنعم الباز ــ نبيه الصعيدي ــ منتصر القفاش ــ ناصر الحلواني ــ خيري السيد إبراهيم ــ السيد المخزنجي ــ يوسف فاخوري ــ أشرف الخريبي ويجاريهم أحيانا كل من محمد عبد الله عيسي ــ رفقي بدوي ــ أحمد البرنس ــ جميل متي إبراهيم ــ وهيثم الورداني ــ وأحمد فاروق ــ وأحمد القضابي ــ ومحمد ممدوح ــ وأحمد الديب ــ وعزة بدر ومن بعدهم أتي محمد شكري، وجمال الحريري، وطارق إمام، وأحمد غريب، والعربي عبد الوهاب، وحمدي عبد الرازق، ومحمد الفخراني، وعاطف سليمان، وطارق إمام، ونبيل حامد، وفؤاد مرسي، وجمال عبد المعتمد، والطاهر شرقاوي وغيرهم.

التيار الثالث :

عني بالاستبطان الذاتي وإيثار التجربة الذاتية ويمثل بلا ترتيب هجائي أو أفضلية نوعية كل من: سعد الدين حسن ــ خيري عبد الجواد ــ يوسف أبو رية ــ جار النبي الحلو ــ سعيد بكر ــ إبراهيم فهمي ــ وأمينة زيدان ــ ونعمات البحيري ــ وعفاف السيد ــ وهالة البدري ــ وسلوي بكر ــ وعصام راسم ــ ونجلاء علام ــ وعزة أحمد ــ وسهام بيومي ــ ومي التلمساني ــ وصفاء عبد المنعم ــ ومنال السيد ــ وابتهال سالم ــ وغادة فاروق ــ وحنان سعيد ــ وعبير عبد الهادي ــ ومرفت العزوني ــ ومحمود مدين ــ ومحمد السمادوني ــ ومحمد صالح البحر ــ ومجيدة شاهين ــ مجدي جعفر ــ وسادات طه ــ وخليل الجيزاوي ــ ومحمد أحمد الدسوقي ــ وهدي يونس ــ ونبيل نعوم ــ وفرج مجاهد ــ وحلمي ياسين ــ وأحمد طوسون ــ واخلاص عطا الله ــ وجابر سركيس ــ وحسن مشالي ــ وإيهاب سلام ــ وطه مقلد ــ وإبراهيم جاد الله ــ وحسام فخر ــ وإيهاب دكروري وغيرهم.

التيار الرابع :

تيار راوح بين الذاتي والموضوعي، أو العام والخاص دون أن يعدم المغامرة الإبداعية أو الاجتهاد التقني، ويمثله كل من: محمد المنسي قنديل ــ محمود الورداني ــ عبده جبير ــ محمد المخزنجي ــ أحمد زغلول الشيطي ــ سعيد الكفراوي ــ نبيل نعوم ــ أحمد ربيع الأسواني ــ مختار عز الدين ــ محمد صلاح الدين ــ قاسم مسعد عليوه ــ وسمية رمضان ــ محسن خضر ــ السيد الخميسي ــ أحمد محمد عبده ــ أحمد النشار ــ سحر توفيق ــ السعيد الوراقي ــ حسن الجوخ ــ السيد نجم ــ محمد سليمان ــ ميرال الطحاوى ومن بعدهم أتي: حمدي أبو جليل ــ وهناء عطية ــ وسناء فرج ــ هالة قرني ــ ومحمد شمخ ــ وفكري داوود ــ ومحمد بركة ــ وأيمن الخراط ــ ونجلاء محرم ــ وأحمد أبو خنيجر ــ وعلاء البربري ــ ووائل رجب ــ وبهيجة حسين ــ وربيع الصبروت ــ ومحمد الناصر ــ وفريد معوض ــ وإبراهيم عطيه ــ وصلاح مطر ــ وحاتم رضوان ــ وحسن غريب ــ ونادية كيلاني ــ وهالة فهمي ــ والسعيد الكافوري ــ وعبد الحميد بسيوني ــ وأحمد ماضي وغيرهم.

التيار الخامس :

وهو تيار يصعب تحديد هويته الإبداعية أو تحديد قسماته الفارقة فهو يتواثب بين التيارات، ويتفاوت عطاؤه بين الجدة والسذاجة أو الجدة والمحافظة ويمثله كل من: مصطفي عبد الشافي ـ حسين أبو زينة ـ محمود عبده ـ عبد الغني السيد ـ رشدي معتوق ـ محسن الطوخي ـ مصطفي بلوزه ـ جمعه محمد جمعه ـ عبد ربه طه ـ إسماعيل على ـ ومحمد الجمل ـ طلعت فهمي ـ عاطف عز الدين ـ فادية خطاب ـ صبحي متي ـ إيهاب شاكر ـ محمد عبد الهادي ـ حاتم رضوان ـ السيد إبراهيم ـ عادل أبو عيشه ـ إبراهيم عبده ـ وعبد الفتاح مرسي ـ عصام الصاوي ـ على المنجي ـ منتصر ثابت ـ محمد عمر الشاطبي ـ سيد المراغي ـ طارق العوضي ـ صفوت عبد المجيد ـ محمد خيري حلمي ـ شطبي يوسف ـ فوزي وهبه ـ سمير أبو الفتوح ـ محمد خليل ـ على المغربي ـ محمد علام ـ أشرف أمين ـ ومحمد شاكر الملط ـ وحسام فخر ـ وطلعت فهمي ـ محمد أبو الدهب ـ مجيد سكرانه ـ سمير رمزي المنزلاوي ـ وحورية البدري ـ حمدي البطران ـ وعلى شوك ـ ومحمد خضر ـ رانيا خلاف ـ وهدي حسين ـ محمد المندي ـ ومنار فتح الباب ـ وعماد أبو زيد ـ زكريا عبد الغني ـ وأحمد عزت سليم ـ وعادل الفضل ـ ومحمود القليني ـ وسلامة زياد ـ وعبد الجواد خفاجي ـ وسعيد رفيع ـ وعلى حليمه ـ ومحمود الحنفي ـ وعبد الهادي شعلان ـ وإيمان يونس ـ ومحمد عبد الوارث ـ ونبيل شاهين ـ ومني سالم ـ وعصام السنوسي ـ وموسي نجيب موسي ـ وزكريا عبد الغني وغيرهم.

والحق أن هذه التيارات أو الحساسيات مراوغة للغاية بحيث يصعب وضعهم ـ كما سبق ـ في خانات أو أدراج حديدية. ولكن ما يشفع لأي مغامر أو راصد أن يبذل جهده وينحي ذاتية بقدر ما تسمح له قدرته البشرية.

وهو ما أظن أنني سعيت إليه في هذا الكتاب(*) ولنمعن النظر في إنتاج بعضهم على سبيل التطبيق.

(*) هنالك أسماء أخري يمكن إضافتها أيضا للتيار الأخير ومنها: محمود طبل، وهيام عبد الهادي، وعصام الزهيري، ونادية عطا، وعبد اللطيف أبو خزيمة، وحسني الأمين، وجمال عسكر، وسيد المغربي، وسعيدة قطيط، وملاك ميخائيل، وعماد أبو زيد، وخالد السروجي وسمير حكيم، ومحمد عبد الظاهر، وفؤاد نصر الدين، ومدحت يوسف وغيرهم.

الأوتار المرتخية

يثير رجب سعد السيد في كتاباته ظاهرة لافتة تتجلي في قصص بعض كتاب الجيل وكاتباته، وهي النمطية. فقد تقرأ له قصة لأول مرة فلا تجد بأسا: فثمة لغة جيدة، وفكرة واضحة، وصياغة متماسكة، ولكنك تُصدم حتى تقرأ مجموعة كاملة، إذ تكتشف أنها "تنويعات" على لحنٍ واحد كما يقولون!

وهى قضية هامة لسببين أساسيين أولهما: إن النفس الإنسانية قلقة بطبعها ولا تثبت على حالة وجدانية واحدة، كما لا تتكرر حالة إنسانية ما.. بنفس الكيفية دائما. فالتغير والتباين بل والتناقض صفات أساسية في وعى البشر وفعلهم، كما تتميز الطاقة الإبداعية – أو الموهبة حسب الخطأ الشائع – بالحيوية والمرونة والقدرة علي النمو والتجاوز المستمر.

أما السبب الثاني: فهو إن الكتابة الإبداعية – بطبعها – نوع من أنواع الاكتشاف يتوازى مع الاكتشاف العلمي، وأن انطلق من منصته، ومنطقه الخاص. وهو اكتشاف لا يعدم التراكم أيضا، وإمكانية تعميمه .

وحتى لا نقع في كهف التنظير، يحسن أن ندخل من العام إلي الخاص "ونميط اللثام" عن مرتكزات مجموعته الأولي "العزف علي الأوتار المرتخية"، التي صدرت عام ١٩٨٢.

١ـ الأشكال المستخدمة :

نعلم أن الفصل بين الشكل والموضوع مستحيل، فالشكل يخلق مضمونة في العادة، فهو تلازم وتواكب يشبه في علاقته علاقة السبب بالمسبب، أو السبب بالنتيجة. ومن ثم يصعب فصم أحدهما عن الآخر، ولكننا نضطر إلي ذلك حين نكون بصدد التحليل النسقي أو الإجرائي المؤقت، والحق أن رجب من الكتاب الذين يؤثرون الأسلوب الشعري، لكنه يختلف عن سعد الدين حسن في قدرته علي توظيف هذه الشعرية، وتضفيرها في خطابه الأدبي. فهو ـ إذن ـ أسلوب أكثر درامية قبل أن يكون غنائيا ومن هنا تلعب لغته دورها في التظليل والإيحاء والتصوير والإحالة. فتشعرك بالتوتر أو الهدوء، السكون أو الحركة، دون أن تصرخ بذلك، أو تسعي نحو المعني وإنتاج الدلالة.

وأن كان ذلك لا ينفي وجود بعض المزالق الخطابية والمباشرة والتقريرية أحيانا، وهو ما سوف نناقشه في حينه.

- نلاحظ أيضا الولع باستخدام ضمير المتكلم في أغلب القصص وهو ضمير يوحى بالحميمة والصدق والاعتراف، لكنه ـ بدوره ـ يقيد حركة الكاتب– أي كاتب – ويفرض عليه آليات معرفية وسلوكية ودرامية محددة، وهى سمة تصاحب أغلب التجارب الأولى.
- نلاحظ أيضا الإفراط في استخدام الشخصيات الثانوية، وإزالة الحدود بين الزمان والمكان بصورة تجعل القصة أقرب إلي الرواية منها إلي القصة القصيرة.

٢– طبيعة التجربة:

ولاشك أن اقتراب الكاتب من تجربته الشخصية وعمق إحساسه بها، يجعله أقرب إلي المصداقية، غير أن هذه الميزة يمكن أن تنقلب إلي نقيضها حين يعجز الكاتب عن تعميم الخاص، فتتحول التجربة العامة / الخاصة إلى تجربة خاصة، وتزال الحدود بين القصة والسيرة – Autobiography – فيحل التقرير محل التصوير، والحادث محل الإيهام، وهو ما يؤثر على الصدق– أو الخلق– الفني.

والحق أن هذه المزالق هددت هذه المجموعة وربَّما التجربة برمتها وحتى لا نعمعم ما يجب تخصيصه أشير إلي نقطتين:

- فعلي المستوى اللغوي: شاعت بعض الألفاظ والصفات والتراكيب والإيقاعات التي وسمت التجربة بالنمطية ومنها: دروع – سيوف حسام– جواد– نصال– دانات– فارس لا يشق له غبار الخ.. كما تكرر – أو تسيد – اسم: أحمد ورقية أغلب القصص كما تميزت رقية – دائما– بالسنة المكسورة، والندبة الخ..
- وعلي المستوى الدرامي والتقني: تشابهت الاستجابات النفسية وردود الأفعال المتشابهة، فالبطل ــ في جميع القصص ــــ واعٍ دائما، وعلي قدر عال من الثقافة، ولديه القدرة علي التحليل والاستنباط ، وحواره ــ القليل ــ مع الآخر فيه غمز ولمز. وهي سمات لا نعترض إلا علي تكرارها، وتسيُّدها بصورة تحد من انطلاق الطاقة: طاقة الإبداع، وطاقة التلقي أيضا.

ونحن لا نعترض ــ بطبيعة الحال ــ علي حرية الكاتب، أو حتى علي ولعه بذاته العارية، فالذات هي مصدر اللذات ــ كما يقول مالك حداد ــ وهي مخزن كل مبدع. ومن ثم لا نملك إلا أن تقول أن "الحياد البادي" للمبدع هنا لا ينفي انحيازه مهما حاول إنكار ذلك، فاختياره لأبطاله أو وضعهم في مواقف معينة يشي بوعيه ومراميه أراد أو لم يرد. ونحن هنا لا نفتش في الضمائر ــ كما يبدو لرابع وهلة ــ لكننا نقرر حقيقة، أو سراً من أسرار الكتابة.

فالكتابة كثيرا ما تعكس وعي كاتبها، وتشي باهتماماته وثقافته، وكثيرا ما تستبطنه كذات وككاتب أيضا. وما عليه إلاَّ أن يجعلنا نصدق كذبه!!

٣– محاولة تطبيقية:

في قصة (صورة من قريب لوجه حبيبتي) تطارد الذكريات المقبضة ضمير باحث شاب خرج لتوه من الجيش، يلاحظ ــ وهو المقاتل الذي ضحى بسعادته من أجل الآخر ــ ما آلت إليه حال الناس بعد الحرب!

إن مشكلاته الشخصية تكاد تكون محلولة، فهو يسكن في منزل مريح وغيره ينام في المخابئ وأكواخ الحطب، وهو متعلم وغيره يتخبط في ظلمات الجهل. وهو يعمل ويجد راتبا ثابتا، وغيره يعيش على هامش الحياة ويغامر كل يوم ليجد ما يسد رمقه! إذن ماذا يؤلمه، وقد توافرت له كل هذه المقومات؟.. وهل هي حساسيته الخاصة، أم هي الغيرية والفروسية؟

أسئلة كثيرة تطرحها هذه القصة، ما يعيب هذه القصة هو عرضها الأفقي للأحداث بصورة تجعلها أقرب إلي الرواية منها إلي القصة القصيرة.

٤- خصائص عامة للتجربة:

ثمة خصائص عامة يمكن رصدها بسهولة من تجربة رجب سعد السيد وهي علي سبيل المثال:

١- إيثار التجربة الذاتية أو التي تقع في نطاق الذات، وقد سبق أن قلنا أنها تصيب التجربة بالنمطية أو يهددها بذلك علــي الأقل، لاسيما وهي تصاغ بآليات متكررة ومتشابهة إلي حد بعيد ومن ثم فالمغامرة الإبداعية فيها محدودة وربما كانت محافظة، وهي سمة تكررت أيضا في بعض الأعمال التي صدرت بعد ذلك، أن لم يكن كلها.

٢- يتحرك الكاتب بسهولة بين حواجز الزمان والمكان، وأحيانا بين الضمائر – متكلم، غائب، مخاطب – لكن هذا كثيرا ما يقوده إلى الإسهاب لا سيّما حين تتعدد الشخصيات، وتتفرع الأحداث فيترهل النص وينفرط، ويصعب عليه بعــد ذلــك جمــع شتاته وإعادة تضفيره من جديد لكنه – أحيانا – ينجح في تجاوز ذلك بمهارة لافتة في بعض المواضع.

٣- كثيرا ما تقوده "الشاعرية" إلى الخطابية فستخدم بعض أدواتها ومنها: يا من ــ أيا ــ أيها ــ الخ .. كما يــسقط أحيانــا في المباشرة والتقريرية حين تأخذه الحماسة، أو تطغي العاطفة على الخبرة. فيصادر حركة الشخصيات وينوب عنهم، ويــتكلم باسمهم أحيانا.

٤- كثيرا ما تضفى التجربة الذاتية أو السيرة بمعنى أدق على التجربة القصصية، ومن ثم تلحظ شيوع ضــمير المــتكلم، ويتحول الديالوج إلى "منولوج" كما يمكنك أن تستشف طبيعة الكاتب ــ عمره وعمله ووظيفته الاجتماعيــة، ونــوع دراســته وطبيعة تفكيره إلى آخر هذه السمات التي تصاحب بعض التجارب ــ الأولى فيطغي الإفضاء على الوجــازة والتطهــر علــى الإنجاز التقني، وهى أعذار يمكن قبولها إلى حين، وإن كانت تساهم ــ بدورها ــ في "تنمــيط" التجربــة كمــا قلنــا، وتضيف سرا جديدا لتفسيرها .

٥- كثيرا ما يرسم الكاتب شخصياته رسماً خارجياً، ولا يهتم بالرسم الداخلي بنفس القدر من الاهتمام، ومن هنا نلحظ أفقية الرؤية وواحديتها، وتتشابه ردود أفعالها، وضيق مساحة الاختلاف والتباين بين الشخصيات والأفعال، وهو ما يحد من عمقهــا وثرائها وتعددها ويقيد حركة الخيال والتخيل، ويمحو بعض الظلال، أو المجال النفسي للشخصية.

وكلها خصائص يمكن ــ بالمران والتجريب ــ تجاوزها بسهولة، ما دامت "الخامة" أو الإمكانية موجودة، وما دام في العمر ــ كما يقولون ــ بقية، نستطيع فيه أن نشد هذه "الأوتار المرتخية" ونشحذ حدودها.

هناك جماليات أخرى.. للنص

ومن الكتاب الذين يؤثرون الأسلوب الشعري القاص سعد الدين حسن. إذ تجلى ذلك بوضوح لافت في مجموعته الأولى: احترس القاهرة، وتأكد في مجموعته الثانية: أول الجنة أول الجحيم.

وتبدأ هذه "الشعرية" من العناوين : "كبدٌ.. كبد" . "خمس خطوات باتجاه الكولونيل"، و "أول الجنة.. أول الجحيم" "سيدتى .. سيدة الأودية" إلخ..

كما تتجلى هذه الشعرية في اختياره للألفاظ والتعبيرات والتشبيهات والكنايات إلخ .. التي تقوم على الشعرية أو الغنائية، وأن كنت أفضل أن اسميها "اللغة السكرية" لما للسكر من أحادية وتبسيطية. والحق أن سعد الدين يملك حسا لغويا واضحا ويسيطر على قاموسه سيطرة تجعل تعامله مع العامية نادراً .

ولكن المشكلة تبدأ – ويا للمفارقة – من اللغة نفسها فهي – مثلها مثل غيرها – سلاح ذو حدين، لا سيما حين تصبح هي الهدف والغاية ! ويصبح وقعها وجرسها، أهم من مدلولها ووظيفتها.

والحق أن هذا قد انعكس حتى على العناوين فتحولت إلى شراك خادعة، وهائمة ومتهافتة أحيانا .

كما توشت الأفكار بأسلوب سكري، رومانتيكى، وإحدى الدلالة والصوت، بدلا من أن يغوص وينسج ويغامر ويشكل.

ومن هنا يخرج القارئ كما دخل، ولا يبقى له سوى الهشيم!

والحق أن ثمة بعض القصص التي نجت من هذا المصير – وأن كانت قد كُتبت بنفس المنطق – وإن توافرت لها أسباب التهافت، ومبررات الشطح والهذيان !

فهي تصور حالة مساعد كمساري يرقد في إحدى المستشفيات وقد داهمته الغيبوبة، فيتجاور لديه المادي والمعنوي ويختلط الأبيض بالأسود، والمجازى بالملموس إلخ ..

غير أن الحنين الجارف للأسلوب السكري سرعان ما يزلج الكاتب إلى محلوله اللزج، فتفقد هذه المعالجة مبرراتها ومصداقيتها، حيث تستنفد كل الإمكانية الإبداعية للكاتب، وحيث تجد الشخصيات من ينوب عنها، ويصادر حركتها، وفرادتها، أو يعبر عن الحزن والفرح، والسعد والألم، والخوف والشجاعة بنفس الآلية، والنمطية، وردود الأفعال!

كما نلحظ أن "الديالوج" ينحسر لصالح "المنولوج"، ويحل محله ويجد الصدق الفني والمصداقية الدرامية ما يعوق حركتهما دائماً وهى ظاهرة لافتة في أغلب كتاب الجيل، وأظنها ظاهرة من ظواهر عدم القدرة على تعميم الخاص. وهى قضية كررتها كثيراً في هذا الكتاب فأرجو ألا يملّها القارئ وسأضطر لتحديد مفهومي لها – لآخر مرة – حتى لا يحدث أي لبس، أو اجتهاد مخالف:

كل الناس لها تجارب، والكثير منهم يستطيع أن يعبر عن هذه التجارب بشكل أو آخر، فهو مطالب – كرجل عادى – أن يكتب "الحقيقة" كما حدثت، "ويقرر" ما حدث له – مثلا – مع حبيبته الأولى وكيف افترقا أو تلاقيا بعد خصام إلى آخر هذه الحدوتة الهندية التي تحدث في كل زمان ومكان تقريبا. وهي مسألة قد تكتب بطريقة جافة أو بلاغية، ركيكة أو فصيحة، لكنها تظل دائماً – وهنا الفارق – محض تجربة محددة قد لا تهم غير صاحبها.. فهي تحدث لكل الناس تقريبا بشكل أو بآخر. أما الكاتب فله أكثر من قصة، ويمتلك عدة آليات لتوصيلها ومن ثم فهة غير الرجل العادي الذي قد يكتب قصته هو أو موضوعه لمرة واحدة، ووحيدة.

لكن الفنان حين يتعرض لهذا "الموضوع" لا يعنيه كثيرا، أن يسجل "كل" ما حدث، لأنه يستخدم لغة أخرى هي لغة الأدب، وهى لغة لها واقعها الموازى ومنطقها المختلف عن منطق الواقع اليومي.

ومن ثم قد يتقمص المبدع ــ بوعي أو بغيره ــ روح الجماعة أو بمعنى آخر يخلق واقعه الموازى الذي يستطيع أن يستثير الوعي الجمعي، ويعبر عن "المشترك الأعظم" في وعى هذه الجماعة وضميرها، وطموحاتها. فهو ينوب، أو بالأحري يناب في التعبير عمن لا يستطيعون أن يعبروا ــ بسبب أميتهم أو عدم قدرتهم ــ عن مشاعرهم وأفكارهم بنفس الكيفية والتقنية الماهرة التي لا تتأتى إلا لعدد قليل من أفراد كل شعب.

هل أطلت؟ نعم.. لأنني أتكلم عما هو معروف أو على الأقل محسوس. ولذلك أعود فوراً لسعد حسن وأقول ــ إن عالمه يتكون من:حمام، ويمام، وعصافير، وله في "الهديل" والتحليق "والحمحمة" ظلال وأصول، فبطله دائما يريد أن يطير.. أن يفارق هذا العالم اللزج الأرضي الكئيب، لكنه حين يحاول أن يقلد العصافير يسقط في رغام الواقع.

والشعرية هنا تلعب الدور نفسه حين تحاول أن تحلق ــ بدورها ــ وأن تواكب شعرية ــ وذاتية الواقع / التجربة فتسقط بدورها في السكرية!

فبطل سعد ــ كما قلت ــ يحاول أن يهرب أو يواجه ــ وقلما يواجه ــ ذلك العالم الرازح، الذي يكبله بقوانينه ومواضعاته، ويحاول أن يتجاوز ضغوط الحاجة: مرة بالسمو، ومرة بالتسامي، وحين يخسر المعركة يهرب إلى الداخل ــ إلى الذات ــ ويظل يوغل في الذات حتى تلتبس عليه الأمور وتراه يتعامل مع من يحب بصوفية لافتة، وإضفاء قداسة على صفات الحبيب فيرى فيه أو فيها: "الريح ــ العطر ــ الشجر ــ التلال ــ الفصول ــ الفرح ــ الحزن ــ الحنان الشجن ــ الغناء ــ العصافير ــ اليمام ــ وقد يرى فيها: "العناصر الأربعة، الطالعة من البرية أشد فتنة من اشتعال القصيدة، وهى الفراشة الملونة المضيئة، الملونة بالعطر، الحلم القريب البعيد، وهى الزهرة المتعبة" إلخ.. ص ٦٩.

ويخاطبها فيقول: "سيدتى سوسة : الأودية.. ياسر الكون وبدء الخليقة. ووردة الله الجميلة.. وفراشة الحلم" إلخ..

إلى أن يقول: "أينما ذهبت بعطرك المقدس الفواح يلقاك الياسمين، أينما حللت تلقاك الزنابق، أينما نظرت تلقاك العصافير، أينما توجهت ينتظرك: الصهيل، الشمس، الدليل، الغناء الجميل، أينما وقفت يلقاك: الناس الطيبون، طيبون، طيبون، طيبون يصرخون في الأرضين".

واضح ــ طبعاً ــ من هذه الفقرات المنتشرة كم ونوع التقابل، ونفى ما أثبت، وتداخل المجازات والاستعارات ثم تجليات الهذيان وتداخل الرؤى إلخ..

ولكن هل هي موظفة دراميا؟ هذا هو السؤال. هل لها ضرورة قهرية.. لا يمكن مقاومتها؟ أم هي مجرد ثرثرة شعرية، وعجز عن إنتاج الدلالة الدرامية؟ ولهاث على إنتاج ما هو سكري وأولى ؟!

أن على الكاتب المتمرس ــ فيما أرى ــ أن يحكم أدواته، ويجعلها في حالة توهج دائم، حتى يستطيع أن يستدعيها متى شاء ــ وبشروطه هو ــ وبغير أو يعوّل على اللاشعور وحده!

أو ينتظر "شيطان الإلهام" فالكتابة ــ في حقيقتها ــ تستدعى أقصى حالات الوعي ، والمكر والحنكة، بحيث يغدو الكلام عن الإلهام أو الهيام ــ من ثم ــ مجرد دجل أدبي يصعب ــ اليوم ــ قبوله.

فالكتابة ــ في جانبٍ مهم من جوانبها ــ صناعة، ووعى، وهى أيضا ملكة يمكن وأدها أو تنميتها باستمرار.

والحق أننا أمام حالة ملتبسة من حالات الكتابة.. حالة تتناص مع غيرها من الأجناس الأدبية، وليس لي أن أقول بإزالة الحدود بين الأجناس الأدبية على إطلاقها، فذا تبسيط مخل، أجدر منه أن تقول بأن لكل جنس مواضعاته ــ وأحيانا قوانينه ــ ولكن هذه الأجناس جميعاً قد تتماس أو تتناص هنا أو هناك، قليلا أو كثيراً، فتميل الدراما ــ على سبيل المثال ــ للشعر حين تكون بصدد حالة شعرية، أو يستعير الشعر حالة درامية حين يكون بصدد "الدرامية"، أو يلجأ للمسرح أو السينما أو التشكيل والتجسيد.. إلخ..

بل قد يلجأ الفن إلى "العلوم" كعلم النفس مثلا ــ الاسترجاع أو اللاشعور أو التحليل أو الإسقاط أو الحلم إلخ ــ أو علم الاجتماع ــ الفرد في تبدياته وعلاقته بالآخر أو الجماعة، ثم علاقته بالمكان والزمان إلخ ــ أو الانثربولوجيا ــ تراث الإنسان وثقافاته وتاريخه الشفاهى والمدون أو صفاته الجسمية والروحية إلخ ..

ومع كل ذلك يظل لكل جنس استقلاله الداخلي وقوامه ومواضعاته ــ وهى من المرونة بحيث يلتبس الأمر على كثير من المتعجلين الجزئيين!

ومن هنا يصعب على القارئ المدرب أن يخلط ــ بسهولة ــ بين "القصة الشعرية"، و "القصيدة الدرامية".

ولننتقل فوراً من التنظير إلى التطبيق، إذ يقول سعد في صفحة ٤٢:

ف : فر صرصير الجنادب يُعانق صرير الساقية ويظل يصر صرصرة.

ر : رنين أسلاك العنب في فمه توشوشه الزقزقة.

د : دوام حفيف الأوراق الخضر في حرير الماء يدخل.

و : وخشولة الذرة والقصب تجترح صهيل الخيول المتبخترة فوق الجسر تنتظر الحمحمة.

س : سقسقة أفراح العصافير تشاكس أزيز اليعاسيب إلخ..

أو يقول فى ص ١١: "جلست القرفصاء وبكيت.. بكيت وإذا ببكائي.

نحبت، نحبت، نحبت، وإذا بنحيبى فى النشيج، نشجت نشجت وإذا بنشيجى في الوجيب" إلخ..

ونحن ــ بطبيعة الحال ــ لا نعترض على حرية كل كاتب في أن تكون له لغته الخاصة، فليست ثمة لغة نموذجية ــ أو نهائية ــ يتوجب محاكاتها، ولكننا نسأل ــ وهذا حقنا ــ عن الضرورة الدرامية أو الفنية لهذه اللغة أو تلك.

فنحن نعرف ــ بطبيعة الحال ــ إن عالم الحلم والخيال عالم رحب ومشروع دخوله لكل الكتاب. إذ أن الواقع الحي ــ وهو تعبير مجازى ــ قد يكون بغيضاً ولا يحتمل لدى الكثيرين.

ولكن المشكلة تبدأ حين يخرجون بسيوفهم في حروب صغيرة لأنهم مضجرون!!

كما تبدأ المشكلة ــ أيضاً ــ حين تصبح عجزا عن فهم الواقع، أو تشكيل رؤية للحياة والأحياء تتجاوز ذات مبدعها الضيقة. ونطاقه الجسدي

ولابد هنا من الاعتراف بجدل الذات والموضوع، وأن ما يسمى "بالهم الذاتي" قد يكون المحرك الأول، أو الباعث الأول للإبداع والتحقق، فالمبدع ــ عادة ــ "يموضع" العالم وفق رؤيته. ونحن ــ بطبيعة الحال ــ نقدر طبيعة "البوح"، وأهمية "التطهر" بالكتابة، ولكننا ــ وبنفس القدر ــ نؤكد على أهمية أن نكون كل الخيوط في يدك، حتى ولو كانت من صنعك، فنحن جميعا نكذب، ونستعير، ونتناص، لكننا لا نصدق من لا يجيد الكذب!

والكتابة مثلها مثل الحب لابد لها من المشاركة، وإشباع الحاجات ــ وخلقها ــ يبدأ من الداخل إلى الخارج أو العكس أحيانا.

ومن هنا يزعجنا أن يصبح "الآخر" تابعاً وملحقاً باستمرار، وتصبح محاولة إضفاء القدسية المسرفة على الحبيب ــ أو الحاجة ــ تأكيداً لما يحاول الكاتب نفيه! فهي لا تعكس شدة الحاجة، والتوحد بقدر ما تعكس عمق الإيغال في الذاتية "والتمحور" حولها.

إذ أن الحبيب الذي لا يرى في الدنيا ــ بكل تجلياتها وغناها ــ سوى حبيبه، ولا يهمه من الدنيا غيره، ويتمنى أن يهجر الدنيا ليعيش معه فوق القمر مثلا ــ أو السحاب ــ لا يحب ــ في الحقيقة ــ سوى نفسه!!

وما هذا المحبوب المختار سوى أرجوحة تحاول الذات بها أن تنفى كرهها للمجتمع أو ــ بمعنى آخر ــ تحييد "إمكانات الشر" فيه، وذلك بإضفاء حالة من حالات الإسقاط ــ بالمعنى النفسى ــ على الآخر.

ومن ثم قد تبرر الذات عزلتها بمحاولة إضفاء مبررات ــ لابد أن تكون متخيلة ــ عن آثام الآخر. فمن صفات الذات إنها لا تلوم نفسها بنفس القدر الذي تلوم به الآخر ــ الخارج ــ وهى لا تميل ــ عادة ــ للتكيف طائعة أو مجبرة إلاَّ طمعا في الجزرة أو خوفا من العصا أو بهما معا.

والحق أن مفردات الكبت والممانعة والقهر تظلل أغلب هذه القصص وتلقى بهمومها على أغلب قصص وكتاب الجيل، وكاتباته.

ومن ثم يصبح "الديالوج" ــ أو الحوار والمشاركة ــ بديلا عن "المنولوج" ــ المناجاة الذاتية وتصبح الفاعلية بمثابة خيانة للذات.. لأنها تهدم المدن الورقية التي صنعتها لتلهو بها وحدها.

بالحب وحده.. يمكن أن يعيش البشر

في عام ١٩٩٠ أصدر طلعت رضوان مجموعته الأولى "مناطق طفولتي". والتي ضمت ست عشرة قصة تتراوح بين الطول والقصر، وأن اشتركت في هم واحد. كما يشترك طلعت مع غيره من الكتاب الذين ينتمون للطبقات الدنيا ــ في إدانة الفقر والتسلط، كما يشارك في التمرد على القهر والإحباط.

لكنه في هذه المجموعة يشير إلى تجليات الفقر والحاجة وتأثير ذلك علي مشاعر الإنسان البسيطة، وعلاقته بغيره.

فبطل طلعت لا يصارع من أجل شراء قصر صيفي في غابات بولوينا، ولا من أجل شراء شاليه علي البحر الأسود. ولا يهمه ما يحدث في البورصات العالمية، لكنه يدافع عن أحلام صغيرة، ويحارب لمجرد أن يحصل علي ما يسد رمقه.

وشخصياته عادة لا تتجاوز فئات: الخادمة التي لا تجد أبسط الاحتياجات الإنسانية بسهولة، وأرملة تبحث عن الدفء والونس العفيف بين أصدقاء زوجها الراحل.

وزوج لا يستطيع ــ رغم عمله الدائب ــ أن يوفر لزوجته ثمن الدواء ثم صبية صغار يحاولون ــ كنوع من أنواع اللعب ــ سرقة علبة سمن، فيسقط عليهم جدار العلب فلا يحصلون سوى علي الجراح والمطاردة.

وأم ترفض أن تعمل ابنتها خادمه لدى خالها الثرى فينفرط العقد بينهما وموظف يتعرض لإهانة من رئيسه فينعكس ذلك علي حياته الزوجية في شكل فتور جنسي، وعلي جلده في شكل حكة مستمرة يسببها برغوث وهمي يقض مضجعة وينغص عليها حياته.

وصبي يختلي بمن يحب، لكنه يفشل في التواصل معها.

وأخيرا صورة الخطيبة التي تهان في جمرك بورسعيد، فتتعري أمام الناس لتثبت أنها لم تشتر أي شيء من "مدينة الطفولة"، فلقد أتت لتبحث عما لا تعرفه الجمارك، ولا يحسه الكثيرون. فلم تجد سوى الاغتراب والألم.

إخفاقات مستمرة، وسعي لا يكلل بالنجاح، لكن المحاولات لا تنتهي فقد تكون النهاية بداية جديدة، ولهذا فالعمل مستمر، والمحاولات دائبة.

ومن الملامح اللافتة في قصص طلعت رضوان: أن الانتظار هو قدر كل الشخصيات تقريبا. إذ تسافر أغلب الشخصيات أو تنتظر في مقهى أو محطة قطار... أو تنتظر الموت!

وهي حين تسافر فهي تسافر إلى شقيق غائب، أو حبيب مجهول، أو للهرب من قدر لا فكاك منه!!

وهي ــ في دأبها وعملها المستمر ــ تحاول أن تصيب لحظات السعادة قبل أن تعود للوحدة والانتظار. يقول:

"أستعيذ من ووحدتي بأصدقائي.. نلعب الكوتشينة أو الطاولة أو نتسامر بالحديث أحيانا، نمكث حتى منتصف الليل وأحيانا ندخل السينما، أو نتمشى على كورنيش النيل حتى يغلبنا التعب وهواجس الغد والعواطف المكبوتة فنفترق كل إلى وحدته".

وهي رغبة في الدفء لا تدوم طويلا.. مثلما لا تدوم الحياة نفسها.

كما يهتم طلعت أيضا بدلالة الأسماء فيسمي الأرملة التي تعمل بالمنازل وتضحي من أجل أولادها: بـ "كريمة"، والصبية الحفاة الجياع، باسم: سعيد وسعدون ومسعود رغم أن حياتهم تخلو من كل سعادة، بينما الطفل السعيد فعلاً والميسور يسميه: سعد.

ملمح آخر يتجلى في كتابات طلعت رضوان وهو الجنس، وهو هنا لا يلعب دوره البدائي المعــروف، لكنــه يلعــب دوره الاجتماعي والإنساني الذي ينأى به عن الجسمية أو الابتذال والإثارة، انتصارا لدوره في اســتمرار الحيــاة، وإقامــة أواصــر التعاطف والمحبة بين البشر حيث تتضافر المتعة مع المسؤلية، وتقترن الفرحة بالمتعة بالفرحة بالحياة وأسباب قيامها.

لذلك يصاب بطل قصة "أجنحة الصفاء" بفتور جنسي بسبب كرهه للحياة وانعدام الرغبة في القيام والتواصل.

أما عن الجنس الآخر أي المرأة ـــ أو الرجل إذا كان البطل امرأة ـــ فثمة مواقف تنفي دورها التقليدي الذي تلعبه في كثيــر من القصص الأخرى، وهو دور العشيقة أو الغانية أو الزوجة الخائنة، لكنها هنا تلعب دور الأم التي تحمي وتعــول وتــضم، والصديقة التي لا تمنح ـــ حتى على الفراش ـــ سوي قبلة أخوية، وهي المسافرة التي لا تجد غضاضة في أن تريح رأسها على كتف رفيق سفر.

نلاحظ أيضا أن الأبطال ـــ أو الشخصيات المحورية ـــ في هذه المجموعة لا ترى في الجنس فرحا وحيدا، ولا تــرى فــي لياليه "أرخص ليال"، لكنها تنظر إليه وهي تفرق بين الاحتماء والاحتواء، وبين المتعة والشبق.

أما عن اللغة في مجموعة طلعت رضوان فهي لغة تقليدية هدفها التوصيل والأخبار والتسلسل، لكنها تــشف أحيانــا حــين يتطلب الموقف ذلك وتغلظ في بعض الأحيان.

ما بين الكثافة والتكثيف

حين هبط العجوز المترب في حارة "وفيق الفرماوى" في مطلع النهار، لم يكن يحمل سوى عصاه، وصرّته، وغبار الطريق!

وبتؤدة داهشة ظل يمعن في الناس والبيوت من حوله، دون أن ينطق بكلمة.

وحين جاءوا له بمقعد ليستريح "إزاحه في صمت، وأسند ظهره على الحائط وجلس على الأرض".

وبعد برهة قصيرة فتح "صرّته" وأخرج أوراقه وقواريره، ثم أشعل نارا تجاوزت رؤوسهم، وتراقصت على إثرها شياطين وأفاع.

ثم نادي عليهم واحدا بعد واحد: "فلان يا ابن فلانة.. فلان يا ابن فلانة"..

وحين تجمعوا حوله ـــ دون أدني اعتراض أو احتجاج ـــ "رسم بعصاه مساحة بطول الحارة وعرضها" وطلب منهم أن يحفروا هنا. الآن وفوراً.

وبآلية شديدة ظلوا يحفرون ويحفرون حتى غاصت أكتافهم، والرجل قاعد هناك يتمعن وينتظر!!

وقبل أن ينتصف النهار، كانوا قد حفروا ما يخفي أطولهم وحين جاء المساء، كانوا قد وصلوا إلى الحد الذي لا يمكن أن يسمعوا فيه "سوى صدى قلوبهم".

كان الرجل قام من قعدته متثائباً، ورأوا ظله يفترش الحفرة مودعا، و"ذراعه الممدودة بالوداع غير واضحة التفاصيل"!

فمن يكون هذا الـــ "رجل" ومن أين جاء، ولماذا؟؟

أسئلة كثيرة تطرحها قصة "رجل" أولي قصص مجموعة "القتلة" لوفيق الفرماوى، وهي من القصص اللافتة بالفعل إلى جانب قصتين أخريين هما: الفخ، والقطارات.

ولعل أول ما يلفت النظر في كتابات وفيق هو التركيز الشديد، في السرد والحوار، فهو يكتب وكأنه يكتب برقية سيحاسب فيها على كل كلمة، ويراجع كل إشارة.

"ناديت على الساعي، وطلبت كوب شاي، ناولته لزميل شاكرا، فأمرني بإحضار ورقة، وسألته عن السبب فلم يرد. أخرج قلما، ورسم دائرة واسعة، قال : الميدان !

قطع الدائرة بخطٍ طويل مائل: الشارع الرئيسي.

قرب نهاية الخط رسم دائرتين متقاربتين، فنظرنا إليه.

قال: نتقابل هنا. واتجه ناحية مكتبه وأغلقه"!!

من هذا المقتطف ـــ العشوائي ـــ نكتشف كماً هائلاً من المعلومات والحقائق فنعرف ـــ مثلا ـــ مكان اللقاء، وهو مكان عمل بحكم وجود الساعي ـــ لا الجرسون ـــ ونخمن أن يكون المضيف موظفاً أو صاحب شركة.

ثم نعرف نوع المشروب ومغزاه، وطريقة تقديمه ـــ شاكرا ـــ الخ.. وبعد ذلك يأتي الحوار الذي يشبه الرصاص المارق:

ـــ الميدان، الشارع الرئيسي، "نتقابل هنا" ثم "واتجه ناحية مكتبه وأغلقه" وهو في الجملة الأخيرة أضاف مزيدا من الكشف بواو العطف التي سبقت الفعل "اتجه" وبينت كيفيته "ناحية" وغائيته "مكتبه".

ومن الخصائص المميزة أيضا في أسلوب الفرماوى والتي تساعد على التكثيف أو التركيز اللغوي: التضمين والتداخل السردي، وهي خصيصة لا أقول أنه ينفرد بها، لكنها تساعده على التكثيف وإزالة الحدود بين السرد والحوار.

ففي قصة "امرأة" يقول "قال ــ لا تؤاخذني، وددت لو أعرف الطريقة الصحيحة للتدخين، فأفهمته أن الأمر ليس من الصعوبة بمثل ما تخيل، يكفي سيجارة ثانية، ويصبح كل شيء على ما رام، وحركت العلبة ناحيته فأزاحها ضاحكا، وأطفأ سيجارته".

وفي قصة "القتلة" يقول: ".. فأصابتني خيبة، ملت على زميلي سائلا أن كان هو. قال نعم".

خصيصة أخرى في تجربة الفرماوى القصصية وهي الميل إلى الفانتازيا، والتي تتجلى في أكثر من قصة، وأكثر من موقف، ففي قصة "الجنازة" مثلا يقول: لم يتبول منذ سنوات ولكننا استطعنا بطريقتنا الخاصة الحصول على قدر منه، أتضح بالتحليل وجود كمية عظيمة من الطمي، والحصى، والديدان، وبعض الجذور المتكلسة"!

خصيصة أخرى مهمة تتجلى في تجربة الفرماوى وهى: وضوح الرؤية. ولا أعني بالوضوح هنا صك المقولات والأفكار الجاهزة، لكنني أعني القدرة على السيطرة على خيول النص ــ كما يقول أدونيس ــ وإدارة دفة "الحالة" دون أن تهرب منه أو تتفرع إلى "حالات" وأحداث، ومن ثم ينعكس ذلك على اللغة والصياغة ــ كما أسلفنا ــ وينعكس على آليات النص وبنيته الكلية.

وبغض النظر عن رأينا في هذه الرؤية، أشير إلى الأهمية التكنيكية لذلك. والتي قد تؤدي إلى الإحكام الفني والنسج الدرامي وتعمل على أن يمتلك الكاتب زمام أموره، ويدير دفتها بشروط أفضل وجهد أقل.

خصيصة أخيرة ــ لافتة ــ في تجربة الفرماوي، وهي الولع بمشاهد العنف والدم والسحل والتمثيل بالجثة، والإهانة البدنية أحيانا.

وهي تيم تتجلي في كتابات محمد مستجاب ويحي الطاهر عبد الله ونجدها أيضا في بعض كتابات عبد الحكيم حيدر، ولكنها هنا تأخذ أشكالا مفرطة وفانتازية أحيانا. ومن ثم كثيراً ما تكون صادمة ومفاجئة، ولكننا لا نملك إلا أن نحترم حق كل كاتب في الاختيار ولا بأس من بعض الملاحظات التي لا تفسد للود قضية.

الضوء.. والنار

يكتب محسن يونس بطريقة قد ترضيني ولا ترضيك.. فهو في مجموعته الأخيرة "الكلام هنا.. للمساكين" يحاول أن يخط لنفسه طريقا في غاية الإبداع، وأحراشها المعتمة وهو حق لا يستطيع أحد رده.

بيد أن ما على الشجرة شيء.. وما في حجرك شيء آخر!

فهو ــ مثلا ــ يتعامل مع اللغة بطريقة خاصة تصعبها، وتعسر وصولها بسهولة حتى إلى القارئ المخضرم. وهي ــ في جوهرها ــ لغة تقليدية مطروقة، لكنه ــ إمعانا في "الخصخصة" يحاول أن يشخصنها من خلال تقديم الفعل على الفاعل ــ مثلا ــ أو المفعول على الفعل، أو يغير من مواقع الضمائر، وحروف الربط والجر والإشارة، أو يستخدم أسماء متشاكلة أقرب للصفات منها للأسماء إلخ.. وثمة أمثلة عديدة على ذلك سنكتفي ببعضها حرصاً على المساحة، ومنها: "كيف هي أعقبت شيخ البلدة عيالا.." و"لأنه يريد أن يقتل في الوقت هذا". و"الشمس خارج المقهى كانت أصفرت" و"الصياد هذا خليفة رجل عادى" وغير ذلك من ملامح قد نركز عليها في مقام آخر.

أما الآن فلابد أن نعرف شيئاً وهو: أن العوالم التي ينطلق منها محسن يونس عوالم مختلفة بحكم موقعها الجغرافي حيث قرى الصيادين الصغيرة المنعزلة، والتي ترتبط بالماء والبحيرة ارتباط الوليد بالحبل السري، وحيث تدخل مياه المد حتى إلى غرف المعيشة، وتعود بأواني المطبخ.

وفي أحيان كثيرة تعود بما في الأرحام!

في سياقات تزال فيها المسافة بين الثابت والمتحول. والعام والخاص.. والذي لي .. والذي لك!

ولعل هذا هو ما يجعل "للامتلاك" قيمة مضاعفة.. امتلاك الزوجة أو الثروة أو السلطة، أو الدواب ــ وأحيانا كلهم ــ وهي قيمة يتقاتل عليها الجميع، ليس لأنها "قوة" في مواجهة الغير.. أو أداة للتباهي الاجتماعي فقط، ولكن لأنها أوتاد وثوابت في مواجهة متغيرات المكان، ومفاجآت الحياة(*).

ولأنه عالم محدود وضيق فإن النميمة تلعب دورها.. في هذه المجموعة وهي سمة اجتماعية تنتشر في القرى والمجتمعات الصغيرة والمنعزلة، حيث يعرف الناس بعضهم البعض، ويحركهم الفراغ الاجتماعي والعدوان المستتر، ونوع من الإسقاط النفسي حيث تصبح النميمة ــ هنا ــ سلاح من لا سلاح له!!

وقد وفق الكاتب هنا في رصد ظواهر هذا العالم شبه المجهول:

- حيث تنتشر ظاهرة الانتقام او الثأر، كما يحدث في بعض قري الصعيد مع فارق مهم هو أنه لا يقوم على الدم، أو التفاخر بأكل كبد القتيل، لكنه ــ هنا ــ لا يتعدى: تعرية سارق أمام الناس وتركه يمضي عاريا، أو تعرية امرأة لا تريد أن تلبس السواد في جنازة زوجها، أو زج صبي على امرأة عجوز على سبيل الهزر فتتحول المسألة إلى غضب وخصام، أو إحضار صبي سب كبير الصيادين ليعلن ندمه على مشهد من الجميع.
- ونلاحظ ــ في المجموعة ــ احتفاءاً بالمرأة لا نجده في مكان آخر، ففي مجتمع يقوم على الصيد والقنص ، ويغيب فيه الرجال بحثا عن الرزق، نجد أن للمرأة دور يذكرنا بالمجتمعات الأمومية حيث تلعب الأم دور الحامية الحانية، ودور الأب والقائد معا.

(*) وهو ما يذكرنا برواية مهمة للكاتب البرازيلي جوزويه دي كاسترو اسمها "الناس والشراطين" ترجمها نزيه الحكيم وطبعتها دار الكاتب العربي عام ١٩٦٧.

ومن هنا نلاحظ أن اسم الرجل يقترن باسم زوجته، وفي نفس الوقت قد يكتفي باسمها الأول، بعد حذف اسم الأب أو اللقب ــ إمعانا وتوكيدا ــ فيقال: رجل عايده. إنكارا وتعريفا، أو ينسب الولد لأمه فيقولون: محروس ابن رابحة، أو محمدين بن رواية الخ..

ما يمكن تأكيده أيضا هو أن هذا التصنيف لا يقال على سبيل التحقير.. كما نلاحظ مثلاً في بعض قري الجنوب المصري، التي يعاير فيها الرجل بأمه باعتباره غير جدير بالاحترام.

كما نلاحظ أن هذا "التراث" بات ينسحب على كل شيء.. حتى على من يأتي من خارج القرية للزيارة. فهاهو الصغير ــ في قصة المدينة رجل ثمل ــ يرى "عمته ورجلها" قادمين من القاهرة، وكوكب "ورجلها" من البحيرة، "ورجل وهيبة" يأتي من السوق.. الخ.

وهذه "التابعية" إنما تعود لغياب الأب، وقيام الأم بعدة أدوار تكسبها القيادة والقوامة، حتى إذا ما مات الأب ــ وهي ظاهرة تتكرر بحكم أخطار المهنة ومصاعب الحياة ــ قام الولد بدوره، واستمرت الحياة ودون أن يتأثر دور الأم بذلك. حتى يسافر فتتقلد أخته أو زوجته مقاليد القيادة!

ومن هنا ــ أيضا ــ نلاحظ أن الحزن على موت الأب ــ رغم دراميته ــ لا يكون فاجعا ولا انقلابيا في أغلب الأحوال، على عكس ما يحدث في المدينة ــ مثلا ــ حين يموت العائل الوحيد، فلا تجد "ربة البيت" من يحمي صغارها، ويدفع إيجار بيتها وأكلها وشربها فتبدأ الدراما اليومية.

لكن الأمر هنا يختلف اختلافا بيناً.. ومن ثم نجد أن الحزن على الفقيد.. أن وجد أصلاً فهو لا يدوم طويلا. فالحياة لابد أن تستمر، وأن تتغير الأدوار، فيقوم "الدوبلير" ــ وهو الابن في كل الحالات ــ بدور البطل، أو يضطلع بدوره، وتقوم الأم بدورها التقليدي الذي يشبه دور "ملكة النحل"، فإن فقدت الاثنين تحولت إلى غراب يعيش بمفرده، أو انضمت إلى طابور الأرامل المعروفات بالاسم والرسم! واللائي يفقدن كل أمل في الزواج، فيقمن ــ متطوعات ــ بدور "البرلمان الفئوي" الذي يراقب كل أعمال المترملات حديثاً.

ورغم أن "لقمة العيش" تتوفر للجميع ــ بسبب التكافل الاجتماعي وبساطة الحياة وبعدها عن كل ما هو كمالي ــ إلا أن الزواج بأرملة مستحيل استحالة لبن العصفور، ومن ثم يدهشنا أن نلاحظ أن هذا المجتمع البحري يحتفل بإنجاب البنات احتفاله بإنجاب الأولاد! رغم كثرة الأرامل وقلة الرجال، ورغم أن الولد هو من يقوم بخوض البحار، ومن يأتي بالسمك والهدايا، فهو لا يكرم بسبب جنسه، أو حتى عمله، فالكل يعمل في ذلك المجتمع الأموي المستقر لكن دوره هنا يختلف ــ تماما ــ عن دوره في الجنوب المصري، حيث يتفرغ ــ هنالك ــ لمراقبة الأم، وقيادة البنات، وينوب عن الأب حتى ولو كان أصغر أخواته.

ما يهمنا هنا هو أن هذه العوامل ــ على تعددها ــ عوالم بسيطة ونمطية تتكرر باستمرار وهو ما يجعل التعبير عنها بصيغ "غير بسيطة" مسألة مزعجة، لا تصب كلها في خندق الفن!

ومع أن هذه ملاحظات قد تكون ــ بدورها ــ ذوقية أو خلافية.. إلاَّ أن ذلك لا يقلل ــ أبدا ــ من جهد محسن يونس وسعيه المشكور للفرادة والتميز.

ملاحق .. وإضاءات

وقد لحق بهذا الجيل تيار داخلي ظهر خلال الثمانينيات ومازال يتشكل خلال التسعينيات، وهو يمثل امتدادا للجيل الخامس لأنه ينهل من ذات المراجع، ويكابد نفس الهموم، وأن بدا أقل قراءة، وأكثر رغبة في جنى الثمار!

ويبدو أن مسألة انحسار القراءة وحب المعرفة تهمة تاريخية يوجهها الآباء للأولاد والأجداد للأحفاد في أغلب الأحوال فقد وجهها ــ على سبيل المثال ــ جيل طه حسين والعقاد، لجيل نجيب محفوظ ويوسف السباعي ثم وجهها جيل الخميسي ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوي، لجيل حافظ رجب ومحمد البساطي وهكذا تدور الدوائر.

ما يهمنا هنا هو أن هذا التيار ، لم يشكل قيما مخالفة، أو تقنيات مفارقة، يمكن رصدها بسهولة، ومن ثم مثل امتداداً ــ طبيعياً ــ للجيل الخامس، وتيارا جديداً من تياراته، وساهم في أن يظل الملف مفتوحا والجرح نازفا!!

وهنا يصح أن نشير إلى أن مسألة الجيل، بل والتيار مسألة نسبية أيضا، ومراوغة، فهي قد تجوز على الأبناء والأحفاد، أو تناسب بعض أصحاب الصناعات أو الحرفيين، لكنها تغدو في مجال الأدب والفن مجرد مقاربات ومواصفات لم يتفق عليها اتفاقاً نهائياً..

فنحن ــ مثلا ــ لا نستطيع أن نقول أن كل جيل الستينيات يكتب من نفس الخندق، أو يعبر عن هم واحد، بل نستطيع أن نذهب إلى ما هو أبعد من ذلك فتجد من يعبر عن حساسية الأربعينيات والخمسينيات كما نستطيع أن نشكك في انتساب إبراهيم أصلان للحقبة/ الجيل باعتباره تشكل واستقام ــ ككاتب ــ ونشر في منتصف الخمسينيات.

وهناك أمثلة عديدة يمكن ذكرها، لكن يكفينا هنا أن نشير إلى أن الجيل الخامس لم ينهل من نفس المصادر، ولم تواجهه ذات التحديات ومن ثم صار عليه أن يعبر عن آماله الجديدة وطموحاته المتغيرة، وأن لفت النظر في التيار الذي ظهر في الثمانينيات وأوائل التسعينيات ولعه بالقصة القصيرة جدا ــ short short story ــ التي تتركز أحيانا في جملة واحدة وربما في كلمة!

وهي إبداعات يمكن الشك أحياناً في أصالتها ودرجة إبداعها. بل يمكن الشك أيضا في ثقافة مبدعيها وإلمامهم بتراثها ومواصفاتها وتقنياتها العديدة. والحق إن القصة القصيرة فن صعب، ليس بسبب نزوعها إلى الكثافة اللغوية والدرامية والتقنية فقط ، وإنما بسبب طبيعتها المراوغة والمركبة أيضا. ومن ثم فأنت مطالب بأن تكون دقيقاً ووجيزاً في الوقت ذاته لأنك تكثف المترهل وتمعن النظر في العارض والطارئ والفلاشي.

أما عائدها المادي فهو يثير الشفقة، ليس في مصر أو الوطن العربي فقط وإنما في العالم كله تقريبا. يكفي أن نعرف ــ على سبيل المثال ــ إن مكافأة القصة الممتازة لكاتب أمريكي حصل على جائزة نوبل لا تتعدي الألف دولار فإذا ما حسبنا دخل الفرد هناك ــ وهو دخل مرتفع قياساً إلى غيره ــ وحجم ما يمكن أن ينشره الكاتب ــ الجاد والمسئول ــ في حياته القصيرة، وضحت لنا الكارثة!! ولقد سئل الكاتب الأمريكي الساخر مارك توين عما وزعه وباعه، فقال: بعت مكتبتي وساعتي!

والحق أن توزيع القصة في العالم لا يماثل الرواية بأى حال.. ومن ثم يعاني القصاصون من ضعف التوزيع ومن ثم قلة الدخل في بلاد مفتوحة ترتفع فيها تكاليف الحياة باستمرار.

وفي عالمنا العربي لم نعرف كاتبا للقصة القصيرة عاش متفرغاً من دخله من القصة ، فيوسف إدريس ــ وهو من أشهر وأهم من كتبها في عالمنا العربي ــ لم يعش على دخله من كتابة القصة، وإنما من عمله كصحفي بالأهرام، أما يحيي حقي فقد باع مكتبته ومنعته جائزة عربية من بيع ساعته! وعاش محمود تيمور على ما ورثة من أبويه.

نعود إلى التيار الثاني فنقول بتخبط كثير من فرسانه بين الشعر والقصة ولعل السبب في ذلك يعود إلى أنهم تحققوا ــ أو لم يتحققوا ــ كشعراء وربما يعود أيضا إلى قرب المسافة بين ما يتصورونه قصة، وبين شعر التفعيلة أو الشعر المنثور، وهو ما

ينتج "كتابة" مشوهة وشائهة أحيانا ما يهمنا هنا هو أن الحكم على هذه الكتابات التي تسمي أحيانا "بالنص" أو "الكتابـة" الـخ.. عملية تحفها المخاطر.. لأنها لم تتبلور بعد.

وإن كان بعضهم قد غامر، واتكأ على تراث القصة وإنجازاتها فأنتج ما يستحق النظر بالفعل، وما يصعب إبعاده أو تجاوزه كقص ناضج وكامل الأهلية.

والأسماء كثيرة، ففي كل يوم يظهر اسم جديد وفعل جديد يصعب على أي متابع أن يحصرهم جميعاً، وهي ظاهرة إيجابيـة ــ مهما كان الأمر ــ ولا يجب أن تخيف أحدا. فقد تتحول هذه الكتابات، وقد تزدهر وتتأصل، وقد تتطور أو تتجاوز أطرهـا وقد تكون لغة المستقبل!

لا سيمًا بعد أن أصبحت أندية الأدب تغطي كل قرى ونجوع مصر تقريباً بفضل إدارة الثقافة الجماهيرية التابعـة لـوزارة الثقافة، وهو ما نلاحظه بشدة في جُل المؤتمرات الإقليمية التي تعقد في كل مكان، ناهيك عن الصالونات الخاصـة والـصحف والمجلات والإذاعات والقنوات التليفزيونية الإقليمية وهاهو الانترنت يساهم في تركيب المركب، ويضيف أسماء وأبعاداً جديـدة ولكن لا بأس ، لندع كل الزهور تتفتح، فقد تكون تمرداً إيجابيا، وقد تكون رغبة ــ شرعية ــ في التفرد والتمايز، وقد تكـون تعبيرا عن حالة عالمنا الراهن الذي أجهضت فيه الطموحات الكبرى ، وانهارت فيه الايـدولوجيات التقليديـة، دون أن يظهـر مخاض "المرحلة المنقذة" ودون أن تلوح في الأفق بوادر مشجعة.

ما يمكن تأكيده هنا والآن، هو ظهور المرأة الكاتبة ــ في هذا الجيل ــ بكثافة عددية وحماسية غير مسبوقة فقد كن آحـادا في جيل طه حسين والعقاد ــ مي زيادة، وسهير القلماوى، وعائشة التيمورية ــ ولم يكن كاتبات محترفـات ليـضفن للقـصة القصيرة، بقدر ما كن منارات ثقافية واجتماعية لافتة. وهو ما حدث أيضا مع جيل يوسف إدريـس ــ أمينـة الـسعيد، نـوال السعداوي، ولطيفة الزيات، وجاذبية صدقي ــ وزاد عددهن ــ قليلا ــ في الجيل الرابع : لوسي يعقـوب، وفتحيـة العـسال، وصوفي عبد الله، وإحسان كمال، وهدي جاد، وليلي الشربيني، وفوزية مهران، وسناء البيسي، ووفيه خيري، وزينب صـادق وإقبال بركة.

أما في الجيل الخامس فقد ظهر كم هائل من الكاتبات الموهوبات اللائي لم تقتصر إقامتهن على العاصمة وحـدها.. وإنمـا امتد ــ لأول مرة ــ ليشمل جل الأقاليم المصرية وبات يشكل عدة ظواهر وإشكاليات لافتـة للنظـر، لعـل أوضـحها: الأدب النسوى أو أدب المرأة والكتابة بالجسد وغيرها من مصطلحات قد نتفق أو نختلف حول دلالاتها، أو أهميتها، ولكن مـا يهمنـا أكثر هو أن نذكِّر ببعض الأسماء على سبيل المثال دون أي تصنيف فئوي أو أفضلية نوعية، حيث نجد: هالة البدري، ونعمات البحيري، وسلوى بكر، وسهام بيومي، وعفاف السيد، ورضوى عاشور، وصفاء عبد المنعم، ومي التلمساني، وابتهـال سـالم، وإخلاص عطا الله، ومنال السيد، وإقبال بركة، واعتدال عثمان، ورانيا خلاف، وفاطمة زقزوق، وبهيجة حسين، ومنـار فـتح الباب، وغادة فاروق، وهناء عطية، وسكينة فؤاد، وسناء فرج، وأسماء هاشم، وهالة قرني، وحورية البدري، وهـدي يـونس، وسحر توفيق، ونجوى شعبان، وحنان سعيد، وهويدا صالح، وأمينة زيدان، ونجلاء علام، ونجلاء محرم، وعزة بدر، وناديـة كيلاني، وراضية عطية، وهدى حسين، ومديحة أبو زيد، وعزة أحمد، وعزة سلطان، وهالة فهمـي، ومنـي سـالم، وميـرال الطحاوى، وعائشة أبو النور، ومني حلمي، وفهيمة عبد الصبور، وفيفي سعيد، وفتحيـة حـسين، وراويـة راشـد، وسـهير المصادفة، وسمية رمضان، ونورا أمين وغيرهن..

وهو من ــ ونوع ــ غير مسبوق، ربما عاد ــ في جانب من جوانبه ــ إلى الكثرة السكانية والتعليمية اللافتة خلال الجيـل الخامس ــ السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات ــ وما تمخض عن ذلك من قضايا اجتماعية وثقافيـة واقتـصادية لا يتـسمع المجال هنا لذكرها. ناهيك عن الشاعرات والروائيات والمسرحيات والتشكيليات الخ..

** أما من توقف عن الكتابة من الجيل الخامس فهم ــ بدورهم ــ كثيرون لعل أوضحهم أحمد البرنس، وسعيد عبد الفتاح، وعبد ربه طه، ومحمد صلاح، وماجدة على، وعاطف عز الدين، ومصطفي الضبع، وحسن شلنده، ومحسن الطوخي، وناصـر الحلواني، ورمضان بسطاويسي، ومجيد سكرانه، وإبراهيم العشري، ورشدي معتوق، وعبد الستار خليـف، ومحمـود عبـده،

والسيد الهبيان، ومحمد العزوني، وملاك ميخائيل، وإسماعيل على، وحسن علبه، ومصطفي بلوزه، وأحمد زغلول الشيطي، ومصطفي عبد الشافي، وإبراهيم عبده، ومعصوم مرزوق، والسيد زرد، والسعيد الورقي، وإسحاق الفرشوطي، وصبري العسكري، ومرسي سلطان، وسمير عبد ربه، وبشير الديك ، وعبد النبي كراوية، وسهام رفعت، ومحمد شكري وغيرهم.

كما أغلقنا ملفات كل من : إبراهيم فهمي، وسيد عبد الخالق، ومجدي الجابري، وبهاء السيد، ومصطفي عبد الوهاب، والداخلي طه، وإسماعيل العادلي.

كما فتر حماس وقل إنتاج كل من: رجب سعد السيد، ومحسن خضر، وسعد الدين حسن، ووفيق الفرماوى، ومحسن يونس، وجمال التلاوي، وطلعت رضوان، وحسني لبيب، وجمال مقار، ومحمد الشريف، وبيومي قنديل، ومرعي مدكور، وجار النبي الحلو، والسيد حافظ، وقام مسعد عليوه، وعبد السلام العمري، وفتحي إمبابي، وفوزي أبو حجر، وأحمد عزت سليم، ومحمد عبد الله عيسي، وأحمد النشار، ورفقي بدوى، وسعد القرش وغيرهم.

وأخيراً هناك من ترك القصة إلى السينما أو الدراما التليفزيونية من الجيل الرابع والخامس: لا سيَّما: أسامة أنور عكاشة، ومحفوظ عبد الرحمن، ومصطفي محرم، ويسرى الجندي، ووحيد حامد، وبشير الديك، وحسن المملوك، وغيرهم .

وهناك من دخل القصة من باب الشعر بمعني أنهم تحققوا كشعراء أولاً قبل أن يكتبوا القصة دون أن يقطع ذلك طريق عودتهم إلى الشعر في أي وقت ومنهم: محمد العتر، وصلاح والي، وسمير الفيل، وسهير المصادفة، وشحاته العريان، والسيد الخميسي، وعزة بدر، وسعيد نوح وغيرهم.

وأيا ما كان الأمر فعلينا أن ننتبه إلى أن هذه التيارات أو الاتجاهات لا تعرف السكون، ولا اليقين الجامع، ولنعد لاستكمال ما انقطع.

وللبسطاء أيضا .. محامون

تحفل مجموعة : حسين عبد العليم الأولي "مهل الصبا الواقف هناك" بعدة ظواهر وقسمات لافتة، لعل أوضحها أنه قسمها إلى قسمين :

الأول : تعرض لمرحلة الطفولة بأفراحها واتراحها. وهي طفولة فقيرة لا تملك سوى أن ترسم حلمها على الورق، أو تتعقب حاويا وتقتنص منه سعادتها ــ حتى يمر اليوم بهدوء ــ أو تستعيض عن ضعف النقود بقوة الجسد، وعن العلم بالهرقلة ــ قصة لزوم ما يلزم ــ أو تعود إلى موطنها القديم ــ في قصة ترنيمة الحزن الشفيف ــ بحثا عن أطلال آلت ، وزالت.

والثاني : صور فيه مرحلة البلوغ الجسمي ، والنكوص النفسي والعقلي في حياة سكان قريته، وهي حياة في مجملها تقوم على كثير من الأوهام والأحلام المحبطة، كما تقوم على الخرافة والمكابدة.

فهناك من يستطيع أن "يربط" قرية بكاملها، أي يحرمها من الإنجاب "والعزوة"، ومن يعمل على تكريس مبدأ السيد والمسود وذا بالدعوة لأن يلحق الثاني بالأول حتى في الموت. ومن يؤمن بولاية بعض الناس وقدرتهم على إلحاق الضرر والخراب بغيرهم.

وهو تقسيم موفق إلى حد كبير، لم يشذ عنه سوي قصتين سنعود إليهما فيما بعد.

الملاحظة الثانية :

هي توفيق الكاتب في اختيار عناوين قصصه، وهي مسألة تشف عن قدرة تنظيمية ــ هندسية ــ لا يوليها كل زملائه الاهتمام الكافي رغم أهميتها، كما جاءت أحجام القصص متقاربة إلى حد بعيد.

الملاحظة الثالثة :

هي شيوع الحوار العامي في كل القصص تقريبا: وهي قضية قديمة لها أنصار وأعداء، بيد أن النص وضروراته يحسم القضية لصالحه عادة، والحق أن الحوار هنا مقتصد إلى حد بعيد، ومضفر في لحمة النص، ويساهم في تجسيد الشخصيات، واستنباطها وكشف ثقافتها ودوافعها الباطنية.

الملاحظة الرابعة :

هي تمثل ــ واستحضار ــ بعض القيم والمفاهيم التراثية، وهي تناصات يصعب عزلها بسهولة.. لأنها تكِّون ــ مع غيرها ــ مرتكزات محورية في بنية النص، وخطاب أبطاله، وهي اقتباسات مصدرها القرآن والملاحم الشعبية والأحداث التاريخية، والأحاديث القدسية والنبوية الخ..

الملاحظة الخامسة :

لم يلتزم الكاتب بوحدتي الزمان والمكان، وأن كان قد التزم بما سماه النقاد بوحدة الأثر أو الانطباع فتجده في صفحة ٩٥ مثلا يقول: "ورحلت عنايات عن زوجها في تاكسي، وهناك تحبل عنايات وتلد، ثم تحبل وتلد" الخ.. وهي صياغة ــ كما هو واضح ــ تطيح بوحدتي الزمان والمكان وأن كان الكاتب قد حافظ على وحدة جغرافية للمكان هي "حارة المحتسب" لتكون مسرحا لأحداث القسم الأول كما جعل القرية مكانا بانوراميا لأحداث القسم الثاني.

الملاحظة السادسة :

هي قدرة الكاتب على الصياغة المتمكنة البسيطة ــ والبساطة لا تعني التبسيط ــ ومن هنا يشعر القارئ بمتعة ما.. تدفعه لأن يقرأ المجموعة دفعة واحدة. وهى بساطة بادية، تعكس تعقد الواقع ــ لا بساطته البادية ــ وتناقضاته التي يستهلكها كل يوم دون أن يشعر بأدنى حرج.. أو خجل.. أو وجل!

وقد ساعد الكاتب على ذلك حداثة السن في القسم الأول ــ الأطفال والطفولة ــ ثم نوعية الثقافة والناس في القسم الثاني.

كما نلاحظ ــ أيضا ــ أن النهايات في القسم الأول من القصص نهايات غير حادة وغير انقلابية، فهي نهايات تشبه البدايات بمعني أن ليس ثمة فواصل فارقة بين البداية والنهاية، على خلاف نهايات قصص القسم الثاني، الذي يخرج فيه البطل شاهرا سيفه ــ في قصة حكاية الرجل الغليظ ــ أو يصر على الانتقام والقتال ــ في قصة حكاية محمود وبطة ــ .

الملاحظة السابعة :

هي أن حرص الكاتب على إضفاء جو من المصداقية والواقعية على قصصه، صاحبه ــ ونتج عنه ــ بعض التعبيرات الخارجة أو العامية في سياق فصيح، كما أوقعه في بعض المثالب اللغوية الأخرى كأن يقول مثلاً: "على جنب" بدلا من جانب و"انضراب" بدلا من ضرب أو يقول: "كان سائق العربة الكارو "ملهوا بتدخين سيجارة" أو يقول: في نعاس عميق بدلا من سبات أو نوم عميق لأن النعاس لا يكون عميقا لأنه بداية النوم وفتور الحواس، أو يقول: "رفص الأرض بأقدامه" بدلا من قدميه الخ..

وفي جميع الحالات يجب ألا تحرمنا هذه الهنات من الاستمتاع بالظواهر المشرقة والتي تشي بموهبة الكاتب الحقيقية، وامتلاكه لأدوات فنه ومقومات خطابه.

بقي أن نشير لقصتين خرجتا عن السياق الهندسي الذي حرص الكاتب على تأكيده، وأشرنا إليه آنفا وهما: حكاية "محمود وبطة" ص ١٠١ و"حكاية الرجل الغليظ" ص ١٠٥.

في القصة الأولي، يصور مشكلة بين زوجين ــ محمود وبطة ــ وهى مشكلة خرجت من أيديهما إلى النيابة والمحكمة، والتهمة: "تبديد عفش الزوجية" وحين يطلب القاضي من الحارس أن "يحجز المتهم" حتى آخر الجلسة ــ وهو إجراء قانوني روتيني معروف ــ يرفض محمود ذلك بشدة، ويقاوم ذلك فيطرحه الحارس أرضا حتى يسيطر عليه ويدخله الحجز، وهنا فقط ــ وإزاء هذا الخطر المشترك ــ تنسي "بطة" كل ما حدث بينهما وبين زوجها، وتدفع الحارس في صدره، وتصيح فيه: يا مفترى!

فيدهش محمود، ويكون أول من يخنق الحارس ويضربه، حين رأي زوجته على الأرض، وقد "سال الدم من أنفها وشفتيها" ولم يعد "العفش" أو منقولات الزوجية هو المشكل الأول، ولم يعد "التبديد" مشكلة تستوجب تدخل الغرباء. أو رأيهم، بل أصبح تدخلهم هو المشكلة، ومن ثم أصبح العسكري ــ الحارس ــ هو المشكلة الأولي ، والعدو الجديد الذي يجب أن يقاوم.

فقد حسم مشكلة، وخلق مشكلات ، فأصبح عدوا مشتركا رازحا لا يمثل ذاته "الغريبة" فحسب، وإنما مثل ويمثل تاريخ العسكر كله، تاريخ القهر والتجبر، ولم يعد حتى "تدخله الشرعي" مقبولا أو مستساغا، فهو ــ في النهاية ــ يمثل سلطة العزل والتفريق ، والكبح والحبس، ومن ثم اتحدا ضده ــ ذلك العدو المشترك ــ ونسيا خلافاتهما القديمة فكلها خلافات ــ مهما كبرت ــ خلافات شخصية أو عائلية يمكن حلها بعد فنجان قهوة أو قبلة زوجية، ومن هنا صاحت بطة من ثقب زنزانة محمود: متخافش يا محمود.. حنستأنف، وحتتازل عن القايمة.. متخافش .. يا محمود".

ويصبح الهم الجديد للزوج أن ينتقم ــ ليس ممن تسبب في حبسه ــ ولكن ممن حبسه بالفعل، ممن أغلق عليه الباب. لهذا وذاك يصبح من خلف القضبان:

ــ "أنا عرفته ومش حسيبه.. هقطع لك ايده يا بطة. ثم يؤكد في نهاية القصة:

"حتسجن فيه يا بطة.. حتسجن فيه".

٥

أما القصة الثانية التي خرجت عن السياق الذي رسمه القاص، فهي قصة: "حكاية الرجل الغليظ وما فعله معي" وهـي مـن أهم قصص المجموعة ــ فيما أري ــ أن لم تكن أفضلها على الإطلاق. وتصور حالة من الحصار والملاحقة يشعر بها البطـل دون أن يفهم السبب.

فبينما هو يقف أمام شباك تذاكر السينما، يداهمه شخص غليظ سخيف ــ على حد تعبيـر القـصة ــ ويطلـب منـه أن يصرف له تذكرة متجاوزاً بذلك الطابور كله.

ورغم أن البطل من مجندي النظام والقانون، إلاّ أنه يضطر ــ أمام إلحاح هذا الطاغية ، ونظراته النارية ــ أن يصرف لـه تذكرة، بعد أن أقنع نفسه بأنه لن يستطيع ــ وحده ــ أن يصلح الكون، وأن الفساد أشمل وأعم من أن يصلحه فرد، لكن الواقـع طرح تداعياته، فعرف أن المسألة لم تنته بهذا التنازل الذي قدمه ، ولكنه بدأ به، وأنه قد دق أول مسمار فـي تـابوت حريتـه وسلامه الداخلي.

ففي السينما ــ في الظلام ــ أراح الرجل مرفقه على كرسي البطل، فلم يستمتع البطل بالفيلم وظل يخامره الغيظ والألم.

لكن الأمر لم ينته عند هذا الحد.. ففي اليوم التالي وفيما كان البطل ينتظر ــ وزوجته ــ الباص، انشقت الأرض عن ذلـك الشخص "السخيف الغليظِ فزاحمهم في الصعود بل وحال بين الزوجين حتى استنفد البطل صبره.

وظل سؤال زوجته: "هو مفيش إلا أنت قدامه؟" معلقا في الفراغ!! وباتت الرائحة التي لا تطاق قوية إلى درجـة يـصعب إزالتها بماء بحرٍ كامل وشيئا فشيئا انتقل الحصار من الخارج إلى الداخل بسهولة فأتاه في الحلم "كابوساً رازحا" فـرآه ينتظـر تحت نافذته ورآه يرميه بنظرات محتقرة، ثم رآه ينتزع مفاتيح شقته ويضعها في جيبه، ورآه يتجول في شقته بحرية لا يملكهـا هو، وقد تعرى تماما ولاحت عورته، ثم رآه يتشمم ملابس زوجته الداخلية ورآه يناقشها ويصفعها على وجهها وكأنه زوجها..

فيهب البطل من نومه وقد احترق دمه، وعرف أنه أهين، وأن إهانته قد وصلت إلى الحلقوم، ولم يعد ثمة فارق يعتد به بين ما يحدث في الواقع وما حدث في الحلم، وتنتهي القصة بأن يخفي البطل سكينا طويلا في جريدة قديمة.. ويخرج ــ بعد فـوات الأوان ــ إلى الشارع الطويل.. شاهدا نصله!

ولكن من يكون هذا "الرجل" ــ الذي حرمته القصة من أداة التعريف ــ ومن أين جاء؟ وهل هو يمثل نفسه كـذات عاريـة منفردة، أم يمثل سطوة محددة؟ سطوة سلطة، أم سطوة مجتمع؟ ثم كيف تشكل البطل بهذه الهشاشة والسلبية، وهل ما أقدم عليه هو نهاية البداية، أم بداية النهاية؟

أسئلة كثيرة تطرحها قصص المجموعة باستثناء قصة واحدة ازدحمت بالتفاصيل المشوشة، والثرثرة وهي قصة : "التماع الخاطرة بالسيرة العاطرة للولد ميمو وأخوه ضبو" وهو عنوان يحيلنا لبعض العناوين القديمة التي شاعت في الخطاب العربي التقليدي، وولعـت بالسجع والجناس والتورية.

وعلى الرغم من التقسيم الذي يحاكي بعض الكتابات القديمة، التي كانت تقسم الموضوع إلى "مفتتح" ثم "فصل" ثم "ملحوظة" أو "حاشية" إلا أن هذا التقسيم قد استنفدذ إمكانيات القصة فتسطحت التجربة، وامتلأت بالاستطرادات والثرثرة، وغامت الرؤيـة تحت ركام التفاصيل الفرعية والشخصيات الثانوية، والتعبيرات السكرية المجوفة.

ولكن ــ ومهما يكن من أمر ــ علينا أن نتذكر أن لكل جواد كبوة وأن الأمر ــ بهذا المنطق ــ يمكن أن يشمل كبار الكتاب أيضا فليس كل ما كتبه تشيكوف ويوسف إدريس وماركيز على خط واحد من الجودة، والتمكن.

خصيصة أخيرة من خصائص المجموعة وهى: قصر النفس. بمعني أن الكاتب يصل إلى "خط النهاية" وقد خـارت قـواه، ونفد جهده. فلا ينهي القصة بنفس القوة التي بدأ بها، ويتخلص منها بسرعة كما يتخلص المرء من كرة النار.

العام والخاص في توظيف التراث

يهتم خيري عبد الجواد بالحكايا الشعبية والمأثورات التراثية ومن ثم لا يتردد – لحظة – في إيراد نص كامل من رسالة أو عدودة، أو حكاية أو فقرة من كتاب سماوي أو مقتطف من سيرة شعبية، أو تقنية شفهية (١٠).

وهى أساليب تخلط بين المادي والمعنوي، وبين الملموس والمحسوس وتنطوي على مسحة وعظية وطرائق لغوية وقصية، تدير ظهرها للإيهام أحياناً.. وتنحاز للدفقة على حساب اللغة، بمعنى إنه يحبذ الركاكة اللغوية الموظفة دراميا إذا كانت "الصحة اللغوية" لا توصل نفس الإحساس أو الدفقة .

ومن هنا لا يُعنى كثيرا بالوحدات الثلاث : الزمان والمكان والحدث ولا بالمنطق الصوري أو الاجتماعي أحياناً، وهي مواصفات يعتمدها الحكي الشعبي الشفاهى الذي يتبناه خيري عبد الجواد ففي قصة "حكاية المرأة التي ولدت تحت جمل" يقول "أول ما نبدى القول نصلى على النبي. اسمعوا يا صحاب" ثم يقول "ويا أيها الناس إذا أقص عليكم حكاية عن موتى أمي" أو يقول على لسان الأم : أوصيكم فاستوصوا بمحبة أبناء الوطن الواحدة، واعتصموا بحبل الأخوة ولا تفرقوا، واذكروا أمكم وصلوا الرحم إذ كنتم نطفا فألف بينكم، فأصبحتم بنعمته أخوانا وكنتم على شفا الموت والضياع فأنقذكم منه، ولا تكونوا كالذين تفرقوا واختلفوا من بعد موت أمهم"(١١) .

ولا أظنني بحاجة للتأكيد على الاقتباسات القرآنية أو التناصات الشعبية، أو التقنية الشفهية التي تكسر الإيهام، وتقوم على الإملاء والتقرير والأمر أحيانا : "اسمعوا.. افعلوا.. لا تفعلوا.. لا تكونوا.. يا أيها الناس إياكم وكذا.." إلخ ..

وهى تقنية ـــ على المستوى المضموني ـــ تقوم على خلط المعقول باللامعقول والنسبى بالكلى.. والعام بالخاص.. فتلد المرأة تحت جمل، ويكمن مفتاح الجنة في بطن سحلية وتحاور الريح السمكات والطيور إلخ .. إلخ ..

٢ – يقص خيري غالبا قصصه على لسان طفل، لما للطفل من براءة وصدق مفترض ـــ أو أكاذيب بيضاء كما يقولون ـــ رغبة من الكاتب في الحصول على "القطفة الأولى" كما يلمح إداور الخراط في تقديمه للمجموعة وهو في الحالين لا يخفي ذقنه حين يعزف، ومن هنا نعرف أنه طفل شبه معدم، طفل تفتقر حياته لكل بهجة أو أمل، ومن ثم يسعده مثلا أن يأكل ويشبع، ويدهشه أن يجد فاكهة، ولا يصدق نفسه إذا أخذ قرشين، وربما يغشى عليه لو وجد خمسة قروش في يده!!

وفى جميع الحالات تكشف أحداث القصص عن حرمانه وتربيته القهرية، ومحاصرة روحه وطفولته.

ومن ناحية أخرى، لا نستطيع أن نقول أنه يمثل كل أطفال مصر، ولا كل الأحياء الشعبية، لكنه يمثل شريحة أو فئة ممن هاجروا إلى العاصمة بحثا عن رزق، أو طمعاً في منصب، فإذا ضاق الرزق، انعكس ذلك على أولادهم وعلى أنفسهم بطبيعة الحال .

والحق أن الاهتمام بالطفولة والكتابة عنها استحوذ على اهتمام بعض الكتاب الشباب في مصر ومنهم على سبيل المثال: يوسف أبو ريه، ومحسن يونس، ومحمد عبد الرحمن، وجار النبى الحلو، وحسين عبد العليم، وسعيد الكفراوي، وغيرهم، لكن هذه الموجة ما لبثت أن انحسرت بسرعة لدى أغلبهم.

٣ – يشكل الموت هما رازحا في كتابات خيري عبد الجواد، حتى سجل ذلك ـــ وتجلياته ـــ في عدة أعمال لعل أوضحها روايته: التي أسماها: "التوهمات" وصدرت عام ١٩٩٣ وبدأت بثلاثية موت أمي في مجموعته الثانية (١٢) .

وهو موت بالمعنى الفيزيقي ــ العدمي ــ الذي يتبعه العوز والافتقاد. وليس بالمعنى الذي ذهب إليه "ب. راســل" ــ فلسفيا ــ باعتباره الحقيقة الوحيدة في الوجود .

ولكنه هنا يلعب دوره الاجتماعي، الذي يرمز للسند، والأمن، والتواصل، والوجود العينـــي للفــرد فـــي مواجهـــة العزلـــة والانقطاع، وهى صفات ــ أو سمات ــ تلعب دورها الفاعل في تعسير الحياة، وتكريث الفقر والحاجة .

٤ – يتجلى الحس الأوديبى ــ حب الأم المفرط ــ بشكل لافت في أغلب أعمال خيري عبد الجواد ــ مجموعتين وروايـــة ــ وهو إحساس يضفى على الأم صفات قدسية شبه أسطورية ربَّما كرد فعل لكراهية الأب، أو غياب دوره وفعاليتـــه، وربمـــا لامتداد وظيفة الأم وتخطيها لدورها البيولوجى إلى أدوار أخرى تتعلق بالسكن والسكينة والأمن والأمان والاحتـــواء والعطـــاء إلخ..

٥ – كما يتجلى الهم الذاتي والتجربة الشخصية بشكل لافت للنظر وهى سمة تصاحب أغلب الكتابات الشابة والأولى لبعض الكتاب، وهى تجربة تغرى بالكتابة وتشبع حاجات إنسانية وشخصية لدى الكاتب. وأن كان يمكن أن تزلقه في عدة مهاو تقنيـــة وفكرية حين يعجز عن تعميم الخاص!

٦ – تتوشى لغة القص عند خيري بمسحة شعرية وصوفية لافتة، تعني بتأكيد جرسها الخاص، وتحاول أن تفرض إيقاعهـــا الذي قد يخاصم الفصاحة التقليدية أحيانا، وذلك بأن يخلط العامي بالفصيح، أو الشعر بالأمثال العامية أو يتناص مـــع نـــصوص قدسية أو تراثية أخرى(١٣).

وكلها محاولات حميدة يجب احترامها مهما كان رأينا فيها طالما ساهمت في تشكيل "صوت"، وأينعت زهـــرة جديـــدة فـــي حديقة الوطن .

٧ – وأخيراً لا يملك المرء إلا أن يشير إلى أن مثل هذه الكتابات تمشى ــ فعلا ــ على حد السيف.. فهـــي مثيـــرة دائمـــاً للجدل واللغط. ولعل أول الأعداء : هو النمذجة. أي القياس عليها باعتبارها النموذج الأفـــضل ــ أو الوحيـــد ــ للكتابـــة كمـــا يهددها: الاستقطاب السلفى ــ الماضوى ــ بدعوى "العودة إلى تراثنا " أو "البحث عن جذورنا" إلـــخ وهـــي شـــعارات تلهـــب العواطف، لكنها مراوغة وعمومية فنحن ــ كأمة ــ لنا أكثر من تراث ــ بعضه متصل وبعضه منقطع ــ منه القديم ــ بابلى، فرعوني، أشورى، فينيقي إلخ ــ ومنه الوسيط والمعاصر، منه ما هو شفهي، وما هو مدون، وكله ــ باستثناء الكتب المقدسة ــ غير مقدس.

فهو ــ في التحليل الأخير ــ جهد بشرى، أي يتحمل الصواب والخطأ القبول أو الرفض ..

ومن هنا تكمن الخطورة في الانتصار لحقبةٍ دون حقبة، أو إضفاء حالة من القداسة على كل جهد ــ وإنتـــاج ــــ بـــشرى بدعوى "المحافظة" عليه، دون إدراك بأن الموت هو مصير كل فكر يتوقف جدله الداخلي، وإن إبداع اليوم هو تراث الغد. ليس كله نقيا، وليس كله مقدساً ..

نختصر ونعود إلى ما يهدد مثل هذه الآليات وهو أن تتحول، إلى منتج من منتجات "خان الخليلي" أي لا يـــستهلكها، ســـوى بعض السياح ومحبي "الانتيكات" من بين نقادنا باعتبارها شيئاً طريفا ومسليا ومشبعا لنزواتهم الشخصية، أو تتناولها الجامعـــات الأجنبية باعتبارها "فئران تجارب" للدراسات الاجتماعية ــ أو علم الاجتماع الأدبي ــ وهو ما يسقط أهميتها كنـــصوص أدبيـــة خالصة ــ موازية بطبعها للواقع العيني ــ أنتجتها ذات خاصة ــ فى لحظة خاصة ــ لتعبر عن حالات خاصة!

مزلق أخير يمكن أن تسقط فيه هذه الكتابة وهو أن ينفصل مبدعها عن واقعه وعصره، بدعوى الفرادة أو غيرها من دعـــاو تموه على عمق معرفته بمكونات ذلك الواقع وآلياته .

شكراً للبدايات

ومن الأصوات المهمة أيضاً صوت "سيد الوكيل" فحين أصدر مجموعته الأولي "أيام هند" لفت إليه الأنظار وقـدم نفـسه بصورة طيبة تثير الاحترام والانتباه ولعل أول ما يلفت النظر في هذه المجموعة هو شكلها العام وتبويبها الداخلي. فقد قـسمها الكاتب إلى ثلاثة محاور، بحيث يحتوي كل محور على تسع قصص وبحيث تقع كل قصة في ثلاث صفحات!

المحور الأول اسماه : وجوه .

والمحور الثاني : ملامح .

والثالث : رتوش .

وما بين الوجوه والرتوش تتشكل ملامح الكاتب والكتاب معاً .

بيد أن ما يجب التأكيد عليه هنا هو أن هذه "الهندسة" أو الهندسية قد لعبت دوراً لا يمكن أن يكون عفوياً في كل مراحله .

فثمة "رسم" وتصعيد لكل محور، بحيث تقود "الوجوه" إلى "الملامح"، وبحيث تخضع الوجوه والملامح ــ فى النهاية "رتوش" محددة .

وهى قضية قد توحي بذهنية أظنها بعيدة، إذ سرعان ما تتكشف الأمور فنعرف أن الشخصيات في المحور الأول، هامـشية ــ منولوجية ــ يتسم سلوكها بالشذوذ وتناقض الأفعال والسلوكيات.

ومن ثم تظل مجرد "وجوه" أو "سطوح" بلا ملامح مكونة أو قسمات فارقة. وهنا نرى أن عناوين القصص قد لعبـت دورا مدعما في تهميش هذه "الشخوص الغامضة" فحرمتها من كل كنية أو هوية فأصبحت: حنجل ــ منسي ــ فـواز ــ دانيـال ــ ترزاكى ــ زينهم ــ هدي ــ ولد ــ حنان.. الخ .

ونلاحظ أنها أسماء بلا تعريف وبلا ألقاب، أو "ملامح"، ولا تنطوي علي أي ظروف ــ زماني أو مكـاني ــ أو صـفة ــ بالمعني النحوي أو الاجتماعي ــ بيد أن ملامحها ــ في نهاية المحور ــ تتشكل لتمهد للمحور الثاني ومن ثم تقوم المفارقـة ــ لا المقابلة ــ حين يتحول "المنولوج" ــ الذي شكل ملامح المحور الأول ــ إلي "ديالوج" في المحور الثاني، وتتحدد الملامح ــ بعض الملامح ــ بقيام الحوار والمشاركة في مقابل الصمت والعكوف علي الذات ــ مصدر اللذات ــ وهو ما انعكـس علـي عناوين القصص ــ أيضاً ــ فأصبحت: "فتح النوافذ"، "أيام هند" "رجل وامرأة" "دائرة الصبار" نظرية الاحتمالات إلخ..

ولعل ثاني ما يلفت النظر في هذه المجموعة هو لغتها. وهي لغة تتميز بالحيوية، وقوة التصوير والاقتصاد البليـغ.. كمـا تتميز بثراء القاموس ووضوح الألفاظ ونقاء الدلالة. والبعد عن التكلف والإبهام والاستعراض .

ورغم أن هذه صفات لا يتميز بها الكاتب وحده، إلا أن لغته تلعب دور "الحاضر الغائب" حين تخدم الموقف بأقل قدر ممكن من الألفاظ، كما يساهم الاقتصاد البليغ في إضافة جماليات أخري للنص.

فهي تشف إذا ما استدعي الموقف ذلك: فتتناص مع الشعر دون أن تغرق في سراديبه، وتجف وتغلـظ إذا كـان الموقـف يستدعي ذلك أو يحبذه .

يساعد الكاتب علي ذلك ــ إلى جانب الثراء اللغوي ــ تعدد الموضوعات أو الرؤى، وتعدد المداخلات وزوايا الرؤية.

وما بين الرؤى والرؤيا شخوص تتحرك وتقوم وقلم يتشكل ويقف علي قدميه.

ومن هنا يصبح الاجتزاء ــ للتدليل علي ذلك ــ صعباً وشبه مستحيل، لأنك تبدو كمن قطع أصبعاً ليدلل به على كل الجسد !



ولكن ما يثير الدهشة فعلاً هو أنه في المحور الثالث ــ الأخير ــ يتخلى عن كثير من منجزات المحوريين الأوليين فتنحسر المغامرة الإبداعية، وتتكرر بعض الجمل والتيم وردود الأفعال، وشبه الجمل في نفس المكان في كل قصة. ففي السطرين قبل الأخيرين من كل قصص ذلك المحور تتكرر عبارات : فيما كان، فيما كنا، فيما كانت، فيما كانوا إلخ ...

كما تتزاحم العامية وتختلط مع لغة السرد بلا ضرورة درامية أو فنية قاهرة، فتصبح المجلات "محطوطه" علي المنضدة !! والرجل "يطص وجهه بكوز ماء"، ويصبح الرصيف "مطينا" والمنضدة تحدث "تزييقا" والمرأة "تشط عود الكبريت" الخ.

ونحن ــ بطبيعة الحال ــ لا نعترض على إيراد العامية في سياق سردي فصيح.. فليست هناك لغة نموذجية ــ نهائية ــ لكل كتابة، كما أن هناك "ضرورات تعبيرية، تبيح محظورات لغوية" هذا صحيح أو على الأقل يمكن قبوله، لكن الاعتراض هنا ينصب على سياقها ومدى اتساقها، فسيد الوكيل لا يعاني ــ كما يعاني غيره ــ من مصاعب لغوية أو فقر قاموسي يجعلنا نتقبل منه هذا بسهولة.

ففي المحور الأول ــ كما قلنا ــ قصص تتميز بلغة بلورية دالة وراقية، وفي المحور الثاني لا تفقد اللغة شفافيتها أو براءتها الأولى، ويكفي على سبيل المثال أن نبرهن على ذلك بعدة جمل وصور وكنايات. ومنها تشبيهه لمذيعة التليفزيون بأنها "بلاستيكية الملامح" وهو تشبه يتجاوز ما هو بلاغي حين يضيف صفات البلاستيك الجامدة جمودا تكذبه بعض الحرارة، كما يكشف الوجه عما في القلب ــ الوجه مرآة القلب ــ لأنه ينفي آدميته وحيويته وبلوريته.

أما حين يصف المصباح بأنه "يتدلي بسلك طويل أسود بلون الذباب" فهو ــ على المستوى الشكلي ــ يجعل السلك تابعا للمصباح حين جره بالباء بدلا من أن يجره بــ "من" مثلا فتنعكس العلاقة والتابعية.

أما حين يصف السلك بأنه "أسود بلون الذباب" فلا أعتقد بأنه يقصد ــ فقط ــ تحديد اللون أو حتى الماهية.. لكنه يحيل إلى الاعتقاد بأن السلك إنما يتشكل من ذباب! أو بقاياه..

وهو تصور يطرح دلالاته النفسية واللغوية أيضا وهو ما يؤكد موهبة الكاتب، وأن دعاه لبذل المزيد من الجهد والطاقة حتى تكتمل الدائرة.

محاولات في العتق

يكتب عبد الحكيم حيدر بغزارة لافتة، وينطلق من نفس النقطة التي ينطلق منها محمد مستجاب ــ تقريبا ــ فكلاهما كتب عن بيئته وواقعه قبل أن يستقر في القاهرة، ويكتب عن تجربته فيها.

ويمكن ــ في عجالة لا تقطع كل الخيوط ــ أن نجمل أهم المحاور ــ أو المرتكزات ــ التي ينطلق منها حيدر في قصصه.

فمن الملامح النفسية لشخصيات حيدر ــ ومستجاب أيضا ــ الحدة في رد الفعل والحدة في النزوع أيضا.

فهي تصدر قرارات القتل بسهولة مدهشة ــ بينما هي تلهو أو تتباري ــ وتقترف ذلك الفعل بمأساوية لافتــة، ووحــشية لا يمكن تجاهلها، فهاهي "نظير" ــ في قصة "صموئيل" "وجحشة شعبان" يغمد سكينة في عنق صموئيلِ وكأنه يشعل ســيجارة، أو يشرب جرعة ماء!

وهاهو "فارس" ــ في نفس القصة ــ يتخلى عن فروسيته ويقطع أصبع القتيل كي يأخذ خاتمه.

وهي نفس الحدة التي صورها محمد مستجاب ــ بصورة ما ــ في قصته الدالة "موقعة الحمل" مع فارق طفيف!

٢ ــ يلعب الجنس أيضا دوراً لافتا في قصص عبد الحكيم حيدر، ظاهرة التطهر والمباهاة، وباطنه العجز والفقر والجــوع، وكثيرا ما يكون دفعاً للملل، أو إمعانا في اللهو والمعابثة.

ولكن فاعله ــ في كل الحالات ــ مقهور، ومفعوله به ومأزوم، ومن هنا تأتي الحدة والمكاشفة.

كما تلعب الإشاعات والشكوك، دورها الفاعل في هذا الواقع المأزوم حتى أنه يفوق أحيانا دور اليقين نفسه!

وكثيرا ما يكون القتل ــ والتمثيل بالجثة ــ رد فعل عادٍ ومألوف في أغلب الأحوال.

كما إن "الإحساس بالفضيحة" يكون افعل ــ أحيانا ــ من وقوعها. وهي عادات لها جذورها العربية القديمة، التــي جلبهــا سكان بعض قرى الصعيد، الذين جاءوا من شبه جزيرة العرب بعد الفتح، ولم تبرأ عاداتهم من بعض العادات الجاهلية كــالوأد والثأر وغيرها من عادات.

٣ ــ كما تلعب المرأة دورا نمطيا ومكرورا، في أغلب قصص حيدر ــ ومستجاب أيضا ــ وهو دول المفعول به دائما. وينحصر دورها في مجالين لا ثالث لهما: الأول دور المرأة المنجبة المرضعة التي يستعاض عن اسمها باســم أمهــا للتحقيــر والإزدراء أو اسم أبيها ــ الغني دائماً ــ للإعزاز والمفاخرة فينعت زوجته مثلا بــ "بنت الحاج عز"، للتــدليل علــى الــورع والعز، وحسن النسب والحسب، أو يقرن اسمها: بمهنتها فتكون (شفيقة الخياطة) أو (بائعة الفطير) أو (الغازية) الخ. وقد يعرج على الجنس الآخر إمعانا في التحقير والازدراء فيقول (ابن زبيدة) أو يذكر اللقب والصفة: (ابن زبيدة الأقرع).

وكلها من سمات المجتمع الأبوي المحافظ في صعيد مصر، ولا سيما في الريف المنعزل.

أمَّا الدور الثاني الذي تلعبه المرأة في قصص عبد الحكيم فهو دور الغانية التي تمارس ذلك لحاجة مادية في أغلب الأحيان، أو معنوية في بعضها الآخر وهي حين تمارس ذلك، تدرك مخاطره، وما يمكن أن يتمخض عنه من كوارث ومصائب، ولكــن ما باليد حيلة كما يقال!

ولأنها تعرف (أن الناس تعرف) فهي تمارس سلوكا دفاعيا يميل للعدوان والغلظة في أغلب الأحوال، سلوك من يقــول: "إن الحرامي بشيلته لا نيته". كما تحاول ــ كنوع من أنواع الدفاع النفسي ــ إن نسقط على الآخر زلاَّتها وخطاياهــا، وأن ترســل الكرة إلى ملعبه، لكن جميع هذه الحيل تظل محض حيل موقوتة ومشروطة دائما.

٤ – ملمح آخر يتجلى في أعمال عبد الحكيم وهو السخرية، وهي سخرية تتجلي في المواقف الجزئية والمفارقة اللفظية ــــ وهي ظاهرة منتشرة في أغلب القصص ــ كما تتمثل السخرية في اختيار الأسماء، والتشبيهات، والمفارقات، والنعــوت التــي تتصل غالبا بحلق الشارب ــ الذي يلعب دوره لدي الجنوبيين ــ أو بالجبن أو الهزيمة من شخص أقل صفة أو قيمة الخ.

كما تتمثل في بعض التعبيرات التي تقوم علي التأخير والتقديم كقوله: ابن اليونان أرشميدس ، أو قوله: لسنا سوى أمريكان.

٥ ــ يحاول الكاتب دائما أن يجرب، وأن يتجاوز ما أنتجه سلفا، وهو في تجريبه هذا يحــاول أن يعتمــد علــى موهبتــه الخاصة، دفعاً لتأثيرات محمد مستجاب، ويحيي الطاهر عبد الله، ورغبة في تأكيد موهبة درامية يملكها.

لكنه في تجريبه ومغامراته ــ ورغبة في اعتماد ما توصل إليه من رؤى وعوالم يراها جديدة ــ ينزلق أحيانا فــي بعــض المزالق التكنيكية والتوصيلية، أو ينساق خلف اللغة ــ وهي مغرية ــ فتختلط لديه الأمور فلا يؤصــل ولا يــراكم مــا بــدأه، وتشرف التجربة برمتها على السقوط في الفراغ.

٦ ــ كما يزاوج الكاتب في معظم قصصه بين العامية والفصحى في السرد والحوار، ويستخدم بعض المصطلحات البيئيــة ويحقق في ذلك بعض النجاحات، لكنه يخسره أحيانا حين يراوح بين العامية المبتذلة، والفصحى المتقعرة في آن ونحن هنــا لا ندافع عن العامية أو الفصحى، لكن ندافع عن الاتساق والهامونية، ونؤكد على الجمال. والتوافق والانسجام، وكلهــا مكتــسبات تتعارض مع تعبيرات من نوع: "بادئ ذي بدء"، و"بغير حيف ولا جور"، و"القسط والقسطاس" و"في التو واللحظة" الــخ.. كمــا تتعارض مع: شخرت، خرخشت، كوز، كانون الخ.. وهي تعبيرات ــ وألفاظ ــ قد يكون لبعضها أصول فصيحة ولكننا هنــا نؤكد ــ كما قلنا ــ على الإيقاع والانسجام وقوة التعبير وصحة السياق أيضا.

وهي سمات قد يشكك غيابها في القدرة اللغوية ــ لأي كاتب ــ وينفي اكتمال أدواته، إلى جانب الشك في إمكان نقل زخــم واقعه بأمانة لمجرد استخدامه لبعض المصطلحات البيئية.

٧ ــ ملمح أخير يتبدى في قصص عبد الحكيم، وهو غياب ــ أو عدم اكتمال ــ الرؤية والتوجه، ومن ثم تتجلــى ســمات المفارقة والافتعال الدرامي والتأكيد على الطرافة، على حساب عمق التحليل، وربط العلاقــات بــين الأشــياء والموضــوعات والمواقف.. وهو ما يحتاج لمقال آخر في مقام آخر.

لمن تدق النواقيس

نموذج آخر من الكتابة، يتبناه منتصر القفاش، وهو نموذج يقوم على الذهنية والتجريد ومحدودية العوالم، وآليات التعبير.

فهو كاتب "يريد أن يقول" ويهتم بموضوعات وأفكار خاصة، يراها مهمة ويصيغ ذلك بثلاث آليات تقنية لا رابع لها:

الأولي : إقامة المسافة بين الكاتب وموضوعه، فيبدو الموضوع "موضوعيا" وبعيدا عن ذات الكاتب وتجربته الذاتية المباشرة.

الثانية : تغليب ضمير الغائب، والرسم الخارجي ــ وشبه التشكيلي ــ للشخصيات، والحيادية في رصد الأشياء والموضوعات أحيانا، وكلها روافد للنهر الأول.

والثالثة : المراوحة بين الشعرية والنثرية في بعض المواضع، وهي سمة تأخذ شكلاً نمطيا في أغلب الأحوال.

ما يهمنا هنا هو أنه يصيغ ذلك كله بذهنية تصادر الألق الفني، والحضور الوجداني ومن ثم قد يلحظ الكثيرون أن ثمة جفافا في قصصه، وعسرا في صياغاته، وبرجيه ــ أو ذهنية ــ في موضوعاته. وكلها عوامل تعمل على أن ينسي القارئ قصصه بسرعة، بل وتجعل الاستمرار في القراءة صعبا في كثير من الأحيان .

وحتى ندخل من العام إلى الخاص، أو من الرصد النظري إلى التطبيق العلمي سنضطر أن ندلل على ذلك بالاقتطاع والاجتزاء.

يقول منتصر في قصة عنوانها الجرح:

كانت "ثلاث صفوف" واقفة وراء بعضها أسفل الكوبري الذي تراصت فوقه الناس يحدقون".

ويقول في موضع آخر: "هناك يعرف استقر الجسد" وفي قصة "وقع الخطي" يقول: تمتد لا بصر العم يحمل خرائطه المخطوطة على ورق حال لونه ويستقر في قلبها أعمدة المعبد المتناثرة فيما بينها أحجار كأنها سقطت الآن فقط".

وفي قصة أخرى يقول:

"هذه اللحظة هي بداية رحلة الحرف، جسده قبل هذا لم يكن يعرف غير الريح أو التراب أو الماء، وبمجرد أن لامسه الحرف حتى تنبه أن الآخر يقدر على الولوج في روحه".

والحق أن هذه النماذج التي حرصت على نقلها بكل أخطائها اللغوية والتعبيرية تشكل ظاهرة نمطية في كل القصص تقريبا. وهو ما يجعل المرء يتساءل عن علاقة ذلك بالفن، وبِالشعرية"، أو الشاعرية؟ ولا أحب هنا أن أثقل على القارئ برصد الأخطاء اللغوية ــ نحوية وتركيبة وإيقاعية ــ .

ومن جانبي ــ أيضا ــ أتصور أن القضية هنا ليست قضية "صحة لغوية" فقط، فهذه مسألة يمكن تداركها بدراسة النحو والصرف وغير ذلك، لكن المسألة أكثر تعقيدا من ذلك بكثير، لأنها تلج مناطق وعرة من الذات والإحساسات، وتتصل بإمكانيات فردية وقدرات لا يمكن تعلمها أو تعليمها، ومن هنا قرن العرب بين الرجل وأسلوبه، ثم بين الشخصية ــ بمعناها الاجتماعي ــ وبين الشخصية اللغوية بكل ما يضمره هذا التعبير من زخم وتعدد وتداخل ونسبية أيضا.

نعود فنقول أن هذه اللغة النمط ــ المشكل ــ تخدم رؤى برجية تعطي ظهرها لواقعها الحي الدافئ بدعوى أنه أصبح مستهلكا أو مبتذلا، أو غير ذلك من دعاو، قد يكون لها قدر من الصواب أو الوجاهة، ولكن من قال أن خلاص المريض في قتله؟

إن الفن ــ في جانب من أهم جوانبه ــ ينطوي على "متعة" للبصر والعقل والوجدان، ومن الصعب أن نتجاهل ذلك بأي دعوى من الدعاوى. أو نضحي به من أجل وهم يتصل بالحداثة أو غيرها من الشعارات البراقة. فمن تحصيل الحاصل التأكيد

على أن ليس ثمة حداثة واحدة، يتوجب على الجميع الانخراط تحت لوائها، وليس ثمة حداثـــة ســـرمدية، مطلقـــة، إذ علمتنـــا التجارب أن قديم الأمس قد يكون ـــ حداثي ـــ اليوم وحداثي اليوم قد يكون قديم الغد.

ومن ثم يصعب التضحية بالمتعة ـــ أو سمها السحر الفني ـــ كمحور من أهم محاور النص، وضلع عزيز "التقادم" إذ بغيره يصبح كل ما تقول مجرد أفكار، ومقولات أجدى للقارئ أن يقرأها في مقال أو ينصرف عنها ـــ مادامت غير مقررة عليه ـــ أو يكتفي بسطرين على سبيل المجاملة وجبر الخاطر!

القصة النوبية
إدريس على .. نموذجا

سطع مصطلح "الأدب النوبي" في وسطنا الأدبي منذ سنوات قليلة فتراوح بين الرفض والقبول، والغضب والرضا.

والحق أنه مصطلح مراوغ بالفعل، ويفتقر للدقة والموضوعية. إذ لا يكفي ــ على سبيل المثال ــ أن يكتب كاتب ما وُلد بالنوبة، ليكون أدبه ــ بالضرورة ــ نوبيا.

ومن ثم فهو تعبير قد يجوز على الأدب الذي يكتب بالنوبية، أو عن النوبة. وبما أن "النوبية" ــ بلغتيها ــ لغة شفهية أي لا تكتب ولا تدون، فلم يبق أمامنا سوى أن نطلقه على الأدب الذي يكتب بالعربية "عن" النوبة ــ واقعها ووقائعها، ناسها وأرضها ــ سواء كتبه كاتب ولد بالنوبة، أو ولد في بورسعيد، فالواقع أن معظم ــ أن لم يكن كل ــ الأدباء الذين ولدوا بالنوبة لا يعيشون في النوبة!

ومن ثم فجُل كتاباتهم تعبر عن همومهم الخاصة كحضريين أو نوبيين يعيشون في المدينة، وتؤرقهم ــ كما تؤرق غيرهم ــ هموم الغلاء والسكن والمواصلات وتدني الوسط الاجتماعي بما يطرحه من قيمٍ هابطة، وسلوكيات مسفة ومستفزة، تشي بالعسف والظلم، أو بالكبت والقهر.

وكلها خصائص تستقطب جل اهتمام كتاب الطبقة الوسطي وما دونها. بذات الآلية التي تتجلي في إبداعات حسن نور، وحجاج أدول، ويحيي مختار، وإبراهيم فهمي، وإدريس على وغيرهم من الكتاب النوبيين الذين يعيشون خارج النوبة. فهم ــ كمتعلمين ــ تركوا قراهم الفقيرة بحثا عن "لقمة العيش" وسعياً وراء حياة اجتماعية ــ مادية وحضرية ــ أفضل، وهو حق لا يستطيع أحد أن ينكره على النوبي العادي باعتباره مواطنا مصرياً.

كما أنهم ــ ككتاب ــ يبحثون عن فرص للنشر والانتشار، وهو حق لا يستطيع أحد أن يمنعه أيضا.

ولعل ما يلفت النظر إلى هؤلاء الكتاب النوبيون هو أنهم مقلون في كتاباتهم عن النوبة!! قياسا إلى حاصل جمع كتاباتهم الأخرى، وهي ظاهرة يمكن فهم دلالاتها بسهولة غير أن ذلك لا يقلل من نوبيتهم، بقدر ما يعبر عن صدق مشاعرهم وطبيعة الضغوط ــ المشتركة ــ التي تواجههم كمواطنين مصريين، ثم قدرة "الحضر" على استقطابهم وتحويل اتجاهاتهم، وأولياتهم.

ففي كل مجموعة من مجموعات ــ حسن نور أو حجاج أدول على سبيل المثال ــ تجد قصة أو قصتين عن النوبة، وكلها ــ طبعا ــ مكتوبة بالعربية للنوبيين وغيرهم، مثلما نكتب عن الفلاحين دون أن يقرأنا ــ بالضرورة ــ الفلاحون أو نعيش بينهم.

إدريس على من هذه الأصوات الجادة، ولا أحب أن أقول أفضلهم حتى لا أقع في أي حكم قيمي، وأن اتفق معهم في نفس الهموم تقريباً وعبر عنها بكل ما يمتلك من قدرة وحماسة، وأن كان قد تأثر ــ بدوره ــ بشمندورة خليل قاسم قليلاً أو كثيرا، هنا أو هناك. غير أن إدريس يتفرد بوضوح لافت في الرؤية، وقدرة أعمق على التحليل الواعي، والربط بين العلاقات، كما يتفرد بإدانة الدجل والنفاق الذي يتم باسم التدين أو التقاليد، بصورة حادة، وجارحة، وربما كانت صادمة أحيانا.

وهي خصائص ميزت إنتاجه السابق: "المبعدون"، "وواحد ضد الجميع" ــ ولنتأمل العنوان ــ كما تبدت ــ إلى حد ما ــ في روايته الأولي "دنقلة" ونضجت في مجموعته الأخيرة: "وقائع غرق السفينة" والتي هي بين أيدينا الآن.

ففي هذه المجموعة ارتاد مناطق لم تطرق كثيرا من قبل، كما تعامل مع الوقائع بجرأة نغبطه عليها، وقدرة لافتة على تحليل هذه الوقائع، وكشف عوراتها دون أن يقع في المباشرة أو التقرير، ودون أن ينافق أن يهادن:

ففي القصة الأولي، والتي تحمل عنوان المجموعة: "من وقائع غرق السفينة" ــ وأرجو أن نلتفت إلى دلالة العنوان ــ يصور حال أسرة معدمة تعيش على الفتات المهربة من موائد الأغنياء المترفين.

فالأب ــ أو الربان ــ يُهلك يوميًا من الظهر إلى الفجر ليأتي لأولاده بالفتات المهربة، وحين يضبط، يطرد بلا أية رحمة، ودون أن يسأل طارده نفسه عما يمكن أن تؤول إليه حياة مخدومه أو أسرته. أنه يلقي بثلثي "خروف محشي" في القمامة، ولكنه ينهش من يأخذ قطعة منه لأولاده المنتظرين!

حالات تتكرر كثيرا في بعض بيوت الأثرياء، لتكشف عن نوع الحمق والسفه والبشاعة والأنانية. إن الأب ــ أو الربان ــ يعمل بكل إخلاص وجهد وكل أمانيه أن : "يرتاح يوما" ولكن من يضمن سلامة السفينة؟ ومن يطعم ركابها، ويشبع نهمهم الدائب؟

بدأ "التمرد" من الولد الأكبر.. فهو يرفض الأكل بدعوى أنه قمامة: فالمالح يزاحم الحلو، والحريف يجاور المر. يقول: "لماذا يطعمنا أبي الفضلات؟ هل نحن متسولون؟ إذا كان عاجزاً عن إطعامنا فعليه أن يقتلنا وينتحر؟! غير أن هذا "الوعي" لا يخدم ركاب السفينة، فهو يرى الربان يعمل كالنحلة الشغالة، التي لا تملك أن تأخذ قطرة من عسل الخلية!

ومن ثم فالسفينة برمتها لن تتقدم خطوة واحدة، أو بمعني آخر فرسخا واحدا، مادمت تدور حول نفسها، ويضطر نائب القبطان ــ أو الولد الكبير ــ تحت ضغط القهر والحاجة أن يخرج شاهراً سيف الرفض في وجه الجميع، وضد كل السفن، فيوزع المنشورات ويخرج على النطاقين: نطاق الأسرة، ونطاق النظام السياسي للمجتمع، بما يمثلانه من سلطة أبوية يراها قاهرة وظالمة بما يكفي لأن "تغرق" السفينة بمن فيها وما فيها فينهار الأب ــ القبطان ــ ويعتقل الولد الأكبر، وتتعرض حياة أخته المريضة للموت والباقين للتشرد.

وفي القصتين التاليتين: خروج بلا عودة، ووطني حبيبي، يدين إدريس كل أشكال التسلط والتجبر والوصاية.

غير أن هذا التسلط ــ والوصاية ــ يتسلل إلى غرفة نومه ، بل إلى سريره ويصدر عمن يفترض أنهم أقرب الناس إليه وهى زوجته: سكنه وخندقه الأخير، فيزداد عنادا، وتحديا، ويتحول الغزال الوديع إلى غول يخنق في قصة "الجميل والوردة" ثم يتحول إلى مارد يحطم ويدمر في قصتي "النزيف" ويدافع عن حقه الطبيعي في الحياة وعن وجوده كمخلوق فُطر على حب الحياة، والتمسك بأسباب السعادة ومرادفات الفرح.

ولكن.. إذا كان الفقر يتعس بعض الناس ويقهرهم، فالثراء الفاحش يمكن أن يلعب الدور نفسه! ففي قصة "وطني حبيبي" يرهق المال حامليه، ويؤرقهم بحراسته، والسهر عليه.

ولأنهم لصوص، يتصورون أن كل من حولهم لصوص مثلهم، طامعون متآمرون عليهم. وهو ما يزيدهم تسلطا وتجبرا، ويجعل جوازات سفرهم وحقائبهم جاهزة دائماً، حيث أموالهم "المغسولة" في بنوك سويسرا وأمريكا وبنما.

ومن ثم، فأمراضهم أكثر، وضغطهم أعلى، ومغامراتهم أخطر وحيلهم لا تعرف التوقف، وهو قدر كل "الأطفال الذين يستأثرون بكل اللعب لأنفسهم"!.

كما احتوت المجموعة أيضا على "قصة نوبية" واحدة هي "كوما كوما.. جاكم الله"، وهي جملة نوبية تبدأ بها الحواديت عادة على غرار "كان ياما كان".

وهي ــ كأغلب القصص النوبية ــ تنزع إلى "الشمال الغني"، والهجرة إلى "مصر" هرباً من الفقر والجهل والمحاصرة، فهو قدر كل متعلم وكل من يستطيع أن يعمل، ويحارب بأظافره، فيهرب بجلده من "الفقر والتماسيح والطريشات والعفاريت والعقارب" إلى "البق والآكلان والسل والترام الذي يقطع الأرجل والأيدي ــ ص ١١٢ ــ فهو خيار بين النار والرمضاء كما يقولون.

غير أن الكاتب / البطل حين يعود إلى قريته بعد ثلاثين سنة تقريبا يجد ما يجده كل من يغيب ويسافر، فقد خضع كل شيء "لقانون التغير" الذي لا يرحم، فتغير العام والخاص: ضاع الأب، وماتت الأم، وعلى الرصيف يقول: "صدمتني جهامة الوجوه، وحيرني فتور الاستقبال، فلا بنادق خرطوش تطلق للتحية، ولا بلح وفيشار ينثران فوق الرؤوس، والنساء عابسات تخرج الزغاريد من حلوقهن كالصراخ، أما الرجال فهم ينظرون بعداء إلى القطار والغرباء" فهل هو تقرير لواقع فعلى أم محض وهم وخيال؟

وأيا ما كان الأمر، فثمة تغيرات لابد من الاعتراف بها، ومرارات لابد من تذوقها.

وكلها من ثمرات الغربتين: الشخصية والجغرافية.

إذ صاحب تغير المكان ــ نقل النوبة ــ تغير في شخصية المهاجرين وفي كيفيات تلقيهم للحياة، وهو ما عبر عنه إدريس على في أكثر من قصة لعل أهمها ــ من وجهة نظري ــ قصة "كوما كوماِ" وعبر حسن نور عن ذلك في أكثر من قصة لعل أشهرها قصص : خور رحمه، ودوامات الشمال، والولد النوبي.

وتبدت في روايته الأولي "بين النهر والجبل"، وعبر حجاج أدول وإبراهيم فهمي ويحيي مختار كل حسب قربه أو بعده من النوبة وأهلها.

الأدب الذي تكتبه المرأة
الاطلالة على المنطلقات

١- إطلالة تاريخية :

المتتبع لحركة التاريخ الاجتماعي، يلحظ أن بعض المجتمعات البشرية قد بدأت بالنظام "الأموي". أي النظام الذي تسيطر فيه "الأم" وتنسب أبناءها إليها وتدير شئون الأسرة وتمتلك الثروة والسطوة.

ولقد ظل هذا النظام قائما إلى عهدٍ قريب بين بعض القبائل العربية لا سيَّما قبيلتي: "حندق" و"جديلة" وغيرهما.. حتى أن الملوك وكبار الشعراء كانوا يسمون بأسماء أمهاتهم كعمرو بن هند والخليل بن زبيدة وغيرهما. والحق أن "الزواج الجماعي" قد ساعد على قيام مثل هذا النظام وأرسي قواعده. ففي عهد الصيد والقنص كان الرجال والنساء يعيشون معا، ويتزاوجون زواجا جماعيا. وحين ولد الأطفال يصبحون أفراداً في العشيرة أو القبيلة. ومن ثم، لم يكن من السهل معرفة الأب.. لذلك كان ينسب الأطفال لأمهاتهم. ولم يكن ذلك يشكل عيبا أو نقيصة من أي نوع. إذ كانت المرأة تقوم بأعباء المعيشة، لذلك كانت العشائر تحترمها احتراما جزيلا وتثمن دورها.

ولكن حين عرف الرجل الرعي وتربية الماشية، وتجمعت لديه الثروات وأصبح مالكا لأرض شعر بحاجته للاستقلال، ولمن يعاونه في فلاحتها، فبدأ يغزو القبائل الأخرى، ويأتي بالأسري والعبيد. وشيئا فشيئاً تراكمت ثروته، واتسعت أرضه، فبدأ يشعر أنه صانع كل هذا، وصاحب الفضل فيه، في حين فقدت المرأة حماستها للقيادة واستسلمت للأمر الواقع، بدأ الرجل يشعر بأهميته وأنه المالك الحقيقي لهذه الأرض، وهؤلاء الأولاد، فانتزعهما دون مقاومة تذكر(١٤)

وكانت هذه هي "أكبر غلطة تاريخية وقعت فيها المرأة "وأول نصر تاريخي يحققه الرجل ــ كما يقول ستيوارت. ميل ــ إذ قام النظام "الأبوي" وترسخت جذوره إلي يومنا، هذا وفرض الرجل على المرأة أن تكون له وحده، وأعطي لنفسه حقوقا لم يحزها من قبل.

وقد بدأت المرأة تشعر بما اقترفته ولكن بعد فوات الأوان.. فقد تسلح الرجل بترسانة محكمة من القرارات والقوانين الاجتماعية لدرجة جعلته يبيع المرأة في سوق النخاسة. ويملك حق عتقها أو استعبادها حتى أن قيم الثراء والنفوذ تغيرت من: امتلاك أكبر عدد من الأبل والماشية.. إلى أكبر عدد ممكن من العبيد والجوارى. ومن ثم انتعش سوق الرقيق وتجارة الجوارى فكثرت الحروب والغارات وكان سبي النساء جوهر الحسم فيها.

ولقد ظل هذا النظام قائماً إلى وقت قريب جدا بتشجيع ومباركة بعض الحكام والقادة والمشرعين.. ويقال أن السلطان عبد الحميد آخر السلاطين العثمانيين كان "يتسلي" بإطلاق الرصاص على أثداء جواريه.. كما كان على كل من يريد أن يشترى الجواري، أن يذهب إلى سوق النخاسة حيث تباع "الأمهات" كما تباع الماشية، ويساوم النخاس على سعرهن كما يساوم على الماعز.

وفي هذا الموضوع يقول "جيراردي نرفال" في كتابه "رحلة إلى الشرق":

كان التجار يعرضون أن يجردهن من الثياب، وكانوا يفتحون شفاههن حتى ترى أسنانهن. وكانوا يأمرونهن بالمشي ويولون اهتمام خاصا لما تمتاز به نهودهن من مرونة. وتستسلم تلك الفتيات المسكينات لكل هذا في شيء من عدم الاكتراث. ويقهقه أغلبهن ضاحكات بصفة مستمرة تقريبا.. مما يخفف من وطأة ذلك المشهد على النفس. كان مفهوما أن أي وضع بالنسبة لهن خير من الأيام التي يقضينها في الوكالة.. بل وقد يكون خيرا من حياتهن السابقة في بلادهن(*).

ولازلنا نذكره وما كان يحدث أيام المماليك في مصر، وما جلبه الطولونيون والاخشيديون والعثمانيون وغيرهم من البرابرة .

والغريب في الأمر هو أن المرأة استسلمت إلى حد مدهش بالفعل ــ لا سيَّما الشرقية ــ إذ رفضت التعليم بدعوى أنه عيب ورجالي. ورفضت العتق لأن عتقها يعني مقتها وعدم الاهتمام بها. حتى أن بعضهن كن يشعرن بالإهانة، إذا تمتعن بحرية زائدة.. أو لم يحطهن أزواجهن بشكوكه وحراسته. ومن هنا ازدهر دور "الحمي" و"الحماة" أي الحارس والحارسة.

ومع حلول نهضة التصنيع والانتعاش الاقتصادي والحضاري بدأت المرأة ــ ولا سيّما في الدول المتقدمة ــ تشارك في الحياة وتستعيد دورها في بعض الحالات إذ عاد إليها الحق في العمل، والاستقلال الاقتصادي ــ وبالتالي النفسي والاجتماعي ــ بل وحق تسمية ابنها باسمها، وحق الترقي في الوظائف العامة، وفتح مجالات عمل متنوعة كانت قاصرة على الرجل وحده الخ.. وإن كانت لم تنل حقوقها كاملة حتى الآن في أرقي المجتمعات البشرية.. فالارث ثقيل.. وإن وجبت الإشارة إلى أن ثمة بعض الاستثناءات التاريخية والقطرية التي حصلت فيها المرأة على حقوقها شبه كاملة ــ حتى داخل النظم الأبوية ــ مثلما حدث في مصر الفرعونية مثلا وبعض الحالات الأخرى ولكنها كانت حالات ظرفية مؤقتة لا تشكل قاعدة راسخة أو مطردة"،

(*) رحلة إلى الشرق ج ٢ ص ٣٢٠.

وقد أتي الإسلام بحقوق لم تكن مكفولة من قبل للمرأة العربية فكفل لها حق العمل بالتجارة، والاستقلال المالي والاقتصادي وحق اختيار الزوج الخ.. ولكن التقاليد "الأبوية" المتخلفة، عادت بها إلى ما يسميه الاجتماعيون بالمربع الأول.

ولعل أخطر ما في الأمر هو رسوخ واستقرار مثل هذه القيم والمعايير في الوعي الجمعي حتى صارت عرفا لا يصح رفضه، وعادة لا يجب الخروج عليها.

والأخطر .. هو رسوخها كبديهيات لدي بعض المثقفين، وصناع الرأي والمحللين، والأدباء، والمشرعين، والمفكرين، والإعلاميين، في معظم بلدان العالم المتخلف. إلى حد أصبح اسم "المرأة" يقترن بالجنس والخيانة والوضاعة والجسمية الخ.. حتى أن مجرد ذكرها في مجلس للرجال يعد سبة وإهانة لا يجب تكرارها بل وتشبيه الرجل بالمرأة يعد أقزع إهانة يمكن أن تلحق به. إذ تفوق نعته بالجهل والخسة والكذب والحمق والحيوانية..

والواقع أن نظرة الرجل الشرقي للمرأة ــ والمرأة للرجل ــ لم تتغير كثيرا عنها في الماضي رغم تطور المجتمعات البشرية من البدائية إلى البربرية إلى الزراعية الإقطاعية فالصناعية الرأسمالية. لم تتغير كثيرا.. إذ مايزال هناك من يتصور أن الزواج "صفقة" يمكن المساومة عليها.

ومن يتصور أن "المرأة" مخلوق وضيع خلق ليكون عبدا وجسداً، وتوجد من تصدق هذا.. وتتصور أن المرأة مخلوق ضعيف.. خنوع خلق ليسعد الرحل، ويخدمه، ويرفه عن سيادته ومن ثم تعد بناتها لهذا الدور، وتربيهن على أن يكون "حيوانات أليفات" لا شخصية لهن أو لبناتهن القادمات.

٣ ـ إطلالة اجتماعية :

معلوم أن الإنسان بطبعه كائن اجتماعي ذكي ومتطور وهو في اجتماعيته يحقق ذاته وإنسانيته. إذ من خلال هذه الاجتماعية يصيب غذاءه ويبقي على نوعه من خلال تواصله مع الجماعة والاحتماء بما توفره لأفرادها من أمن وأمان.

ولكن مع قيام المصالح وتبادلها، ونشؤ الملكية الخاصة وما يصاحبها من أنانية واستغلال وتضارب وجدت الحاجة لبعض الضوابط والتقاليد التي تحكم هذه العلاقة، وتنظمها، فكانت القوانين والأعراف الاجتماعية وجاءت الأديان والتقاليد لتوازن سلوك الإنسان وتحكم علاقاته الاجتماعية وتحدد الحرام والحلال والممكن والمستحيل. وتقنن حقوقه وواجباته حتى لا يحوز أو يستجير.

ولقد جاء علماء الأخلاق والقانون ــ الرجال طبعا ــ ليؤكدوا هذه "الحقيقة" ثم جاء غيرهم ليؤكد "أن الرجل أذكي من المرأة لأن جمجمته أكبر من جمجمتها، وبالتالي فلابد أن عقله أكبر من عقلها؟!

ولعل هذه النظرة المأزومة هى جزء من أزمة الرجل نفسه، قبل أن تكون جزءا من أزمة المرأة. ومن ثم انعكس ذلك كلــه على نظرة الرجل للمرأة.. فلكي تكون جميلة ــ وبالتالي مقبولة ــ لابد أن تكون: ضعيفة، وساذجة، وسلبية، وعبيطة ورخــوة، حتى ترضي ولى أمرها. ولكي تحقق ذلك فعليها أن تظل في البيت لا تبارحه حتى لا تلفحها الشمس، وأن تمتنــع تمامــا عــن مزاولة أي نوع أنواع الرياضة لأنها "مسخرة" و"قلة قيمة" الخ..

فالمهم هو أن تكذب على نفسها وعلى غيرها فتطلي أظافرها "بالمانيكير" وشفتيها وجلدها بالدهون وتخفي روائــح طمثهــا "النجسة" بالعطور، وتزيل كل شعره تتجرأ وتظهر على وجهها، كما عليها أن تأكل.. وتأكل، حتى يمتلئ جسمها بالدهن وتصبح صالحة لمذبح الزوجية المأمول. فزيادة عدد ملليمترات في حجم أنفها كارثة ما بعدها كارثة حتى ولو أدي ذلــك الأنــف دوره بصورة أفضل ــ فسيولوجيا ــ من الأنف "الجميل".

ولكن من ذا الذي فرض هذا النمط، وحدد هذه المعايير؟.. وأكد على الشكل لا الجوهر؟ من يعتبر ولادة البنت كارثة فيخفي الاحتفال بقدومها؟ من يطاردها في وسائل الإعلام، ويشغلها بالنموذج الصناعي للإنسان الصحيح، ويحدد لها الثيــاب ونوعيــة الباروكات والكيماويات؟ والأصباغ؟ والموديلات؟

من يحبط حقها في اختيار شريك حياتها وأبِ أولادها؟

من يحبسها في البيت وينوب عنها ويحدد كيفية لبسها وتسريحة شعرها ولون مكياجها.. وطبيعة تفكيرها؟

من يقنعها أن حيضها (نجاسة) وسموم، لدرجة أن نقطة منه يمكن أن تسمم الأكل، وتصرع الفيل.. من يرهبها بالدين تارة، والتقاليد تارة أخرى، ويحدد لها نوع المعرفة وطبيعتها ومقدارها؟؟

الإجابة لا تحتاج لأي نوع من أنواع العبقرية.. لنعرف أنه "المجتمع" أو بمعني أدق "الرجل" لأننا حين نقول "المجتمع" فأننــا نعني الرجل في ٩ر٩٩% من الحالات.

وعلى صعيد آخر كان من الطبيعي أن ينعكس ذلك حتى على اللغة، فلو أتي طفل واحد وسط مليون امــرأة فأننــا نقــول: "جاءوا" وليس "جئن" على اعتبار أن عدد الإناث يفوق عدد الذكور بنسبة واحد إلى مليون.

أو نقول: امرأة حامل وحائض ودجاجة بائض وبقرة حلوب الخ.. الخ.. وتتسع الدائرة لتشمل الجمــاد والحيــوان فنجمــع الشجرة فتقول: "أشجارا" وحين نصغرها ــ ونقلل من شأنها ــ نقول "شجيرات" ونجمع اسم: "سمكة" "أسماكا" وليس "ســمكات" أو "سميكات".

لكننا نجمع الذكر دون أن يفقد جنسه فتقول: (حجر) ونجمعه (أحجارا) وليس (حجــارات) أو (حجيــرات) ونقــول: (قلــم) ونجمعه (أقلاما) وليس (قلمات) أو (قليمات) إلخ.

نعود فنقول أن هذه (التفرقة) ــ أو التمييز النوعي ــ لها أصول سلوكية مصاحبة.. فالولد ــ مثلا ــ حــين يــضبط وهــو يدخن ــ خلسة ــ قد يجد من يشجعه أو يتغاضى عما اقترفه على اعتبار أن التدخين دلالة الرجولة والنضج، بينما تعتبر البنــت خارجة ومنحرفة إذا ما ضبطت وهي تدخن. ونحن نعرف أن الإنسان ككائن اجتماعي متكيف تتحدد ثقافاتــه وحرياتــه طبقــا لثقافات وحريات بيئته ومجتمعه. ومرحلته وهو. سلاح ذو حدين. الحد الإيجابي: أنه يضمن حماية الجماعة وما توفره من أمن وإشباعات بيولوجية وثقافية: كتوفير الغذاء والكساء والسكن والمواصلات ووسائل الترفيه والإرشاد والعلاج وما إلــي ذلــك. والحد السلبي: أنها تقيده ــ في مقابل أن تقدم هذه الخدمات ــ بدعوى مراعاة العرف والتقاليد وغيرهما لكي تضمن (انخراطه) كحيوان له غرائزه وحاجاته العدوانية المتجددة والتي يجب تقنينها وكبحها باستمرار.

ما يهمنا أن المجتمع قد يصنع بعض الخرافات ويصدقها فهو ــ مثلا ــ يحبذ الكراهية بين الولد والبنت. وهو الذي يتــدخل حتى في التكوين البيولوجي والفسيولوجي للبنت والولد ــ أيضا ــ بالبتر والكحت وتغيير المعالم المادية والنفسية وذلــك بــأن (يختن) البنت و(يطاهر) الولد، ويحدد قيمه وواجباته وروادعه، أو يمارس الوشم أو التحجيم إلخ..

إن الكلام في مثل هذه الموضوعات زلق ، وخلافي، ويحتاج لكثير من الشجاعة الأدبية والعلمية. ومن هنا علينا أن ندرك مدى التعنت والمكابدة الجسمية والعقلية التي لقيها رجال شجعان كقاسم أمين، وجون سيتوارت ميل، وبرتراند رسل وغيرهم ممن طالبوا بمساواة الرجل بالمرأة.. أو تحريرها وإطلاق ملكاتها الإنسانية.

فحين طبع قاسم أمين كتابه الشهير (تحرير المرأة) وطالب فيه بضرورة أن تتعلم وأن تخرج لتشارك في الحياة، وطالب أيضا بسفورها الجزئي ــ قامت الدنيا ولم تقعد.. واتهم الرجل في شرفه وكبريائه ورجولته وعرضه.

وحدث شيء مشابه لكل من "برتراند رسل" حين أصدر كتابه الهام عن "الزواج والأخلاق" وستيوارت ميل حين أصدر "استعباد المرأة".

الغريب في الأمر.. أن نسبة كبيرة جداً من الشرقيات عارضن مثل هذه المطالب الإنسانية ــ ولازلن يعارضنها حتى يومنا هذا ــ بالمواجهة أو التجاهل والسلبية. لكن تيار الحياة والتقدم كان لابد أن يمارس قوانينه إذ لم يمض نصف قرن على "يوتوبيا" قاسم أمين، وخروج هدي شعراوي وصفية زغلول ومفيدة عبد الرحمن وأمينة السعيد وغيرهن حتى شاركت المرأة المصرية في الحياة وتجاوزت الطموحات.. فتقلدت أرفع المناصب كوزيرة، وسفيرة، ومديرة مسرح، وشركة مقاولات وسيدة أولي.. ووصلت لأرقي المناصب العلمية وتفوقت علي الرجل في بعض المواضع، قد تكون هناك بعض الاستثناءات، ولكن حتى في ظل هذه الاستثناءات تجاوزت طموح قاسم أمين بمراحل فهل يمكن أن يكون ذلك إيذانا بعودة النظام "الأموى" ثانية، وأفول النظام الأبوي؟

يبدو أن المرأة الأوربية قد أجابت على نصف هذا السؤال.. حين استقلت ماديا ومعنويا واجتماعيا وثقافيا، وبات من حقها أن تنسب أولادها إليها وتتمرد حتى على عبارة "مدام فلان الفلاني".

٣ ـ إطلالة بيلوجية :

لزمن طويل جدا حاول بعض الاحتكاريون والمتعالمون أن يروجوا بأن رأس المرأة: أصغر من رأس الرجل ولذلك فهي أقل ذكاء منه وأقل قدرة، وتفننوا في صنع ترسانة من الأقوال والمأثورات لتأكيد مثل هذه المغالطات كمسلمة من المسلمات.

وقد ساعدهم على ذلك نشوء بعض النظريات التي لم تبرأ من عنصرية كنظرية التسامي "لفرويد" والنشؤ والارتقاء "لدارون" ونظريات الاستعمار والأجناس والقوميات وما إلى ذلك .

بل وذهبوا إلى أن جسم المرأة رخو.. ضعيف وبالتالي لا تستطيع أن تقوم بالأعمال الشاقة مثل العمل بالمناجم والشرطة والمصانع والقوات المسلحة. أو ممارسة بعض الألعاب الرياضية العنيفة مثل الملاكمة والمصارعة وكرة القدم وما إليها..

وأنها عاطفية لا تستطيع أن تعمل قاضية أو وكيلة نيابة حتى لا تتأثر عاطفيا بظروف المتهم فتظلمه أو تبرئه ولا تستطيع أن تعمل بالسياسة حتى لا تدخل في حروب عاطفية أو مغامرات عنترية إلخ..

كما لا تصلح لعمل المأذونية والخطابة أو إدارة المرور وقيادة المركبات العامة الخ.. الخ والحق أن أغلب هذه الاتهامات غير منطقية إلى حد بعيد فكبر الرأس ــ مثلا ــ أو صغرها لا علاقة له بيولوجيا أو فسيولوجيا بالذكاء.. وألا كان الخرتيت هو أذكي المخلوقات، فرأسه أكبر عدة مرات من رأس الإنسان ومع ذلك فالإنسان أذكي.

كما أن الإنسان ككائن ذكي ومرن يستطيع أن يتعلم ويتفوق سواء كان رجلا أو امرأة.. والحق أننا لو نظرنا نظرة بيولوجية وفسيولوجية للرجل والمرأة لما وجدنا فارقا جوهريا يستحق كل هذه الضجة، ولا هذه المغالاة العنصرية الفجة!

فالتركيب متشابه إلى حد بعيد إلاَّ من بعض اختلافات طفيفة تميلها طبيعة الجنس، وطبيعة الدور. وهي اختلافات قد تحسب للمرأة لا عليها.. فالمعروف علميا أن متوسط عمر المرأة أطول من متوسط عمر الرجل مثلا وأنها أميل منه للسلام والسكينة.

وأيًّا ما كان الأمر فهذه الاختلافات لا تعيق عملها بالمناجم أو الجيش وما شابه ذلك، كما يمكن الرد على من يتشكك في "عدالة" المرأة القاضية: بأن الإنسان إنسان سواء كان رجلا أو امرأة. إذ ليس كل القضاة عادلون، وليست كل النساء ــ بالمثل ــ ظالمات. فنحن نعرف أن القاضي لا يخترع قانونه الخاص حتى يمكن أن نخاف منه أو نطمئن إليه، ولكنه موظف عام يطبق قانون عام معلوم ومقرر، بعد إجراءات ومبررات معروفة ومقررة.

بل ويمكن القول بأن محاكم النقض وجدت أصلا لأن منشئها يعرف أن القاضي إنسان يمكن أن يخطئ وأن يصيب. إذن فالمسألة ليست مسألة جنس قادر وجنس غير قادر، ولكنها مسألة شخص مدرب ومؤهل وآخر غير مدرب وغير مؤهل.

فالرجل مثلا لا يولد ملاكما أو مصارعا. أو لاعبا للكرة، كما لا يولد عالما أو مفكرا أو سياسيا حاذقا ولكنه ــ كما قلنا ــ يكتسب هذه المميزات بالتدريب والتهذيب وبما يمنحه المجتمع لأفراده ويقرره لهم.

فذكاء الإنسان ــ ونحن هنا نتفق مع واطسون ــ رهين بيئته. إذ يولد معظم الناس أذكياء وقادرين على التطور الجسمي والعقلي ولكن المجتمع يحدد ويقنن ويوجه هذه القدرات الشخصية بالسلب أو الإيجاب. ومن ثم لا يستخدم الإنسان ــ رجلا كان أو امرأة ــ كل قدراته الجسمية أو العقلية حتى العباقرة منهم.

قضية أخرى أكدها العلم الحديث وهي أن ليس ثمة جنس نقي ١٠٠% فالمرأة ليست خالصة الأنوثة إذ تحمل في دمها هرمون الذكورة كما يحمل الذكر هرمون الأنوثة سواء بسواء، ما يحدث غالبا أن نسبة هرمون الأنوثة تكون أكثر في المرأة مثلما تكثر نسبة هرمون الذكورة في الرجل.

كما يذكر ــ استطراداً في المشابه البيولوجية ــ أن أعضاء الرجل لا تختلف كثيرا عن أعضاء المرأة فالرجل مثلا له ثدي ــ لم ينضج نعم ولكنه موجود ــ وله رحم ــ كامن ــ اسمه "البروستاتا" كما يوجد بالمرأة عضو ذكرى كامن اسمه "البظر" وما خفي كان أعظم!!

٤.إطلالة نفسية

نعرف أن المدرسة الفرويدية ــ التحليلية ــ كانت تغالي في دور الجنس فترى أن كل أفعال الإنسان تخضع لغريزتين: غريزة الجنس، وغريزة العدوان أو غريزة الحياة وغريزة الموت.

وذهبت إلى أن تفوق الإنسان ونجاحه في عمله هو نوع من أنواع الإشباع الجنسي يستعيض به الفرد عن الجوع الجنسي وذلك بأن يتسامي ويعلو على هذه الرغبات الحيوية.

ووصل إلى نتيجة خطيرة جدا تؤكد أن المرأة ماشوسية بطبعها ــ وحاول بعض تلاميذ هذه المدرسة الترويج لمثل هذه الأكذوبة.

وفي معرض الحديث عن هذا القهر تقول الدكتورة "نوال السعداوى" في معرض حديثها عن مراهقتها: "أصبحت أخاف من الغرباء وأخشي الخروج بمفردي.. فقد أدركت أن خطرا ما يكمن لي في ذلك العالم الخارجي، وأنني يجب ألا أكلم الغرباء.. وبالذات الرجال منهم.. وألا سوف يحدث لي شر مستطير".

ثم تستطرد في تصوير مشاعرها كمراهقة شقية فتقول :

"كنت كلما جلست بالصدفة بجوار رجل من غير أفراد أسرتي أضم فخديَّ بكل قوتي حتى لا يتسرب الهواء الذي يتنفسه الرجل ويتسلل بين ساقي ويصيبيني بالضرر".

وتروي كيف كانت ــ وهي الفتاة الصغيرة ــ تحكم إغلاق الباب والنافذة التي تطل على الشارع ــ وتحلم أحلاما مفزعة تهب على أثرها مرتعدة خائفة على بكارتها. وتروي كيف كانت تربط بين الرجل والخطيئة فتخشاه، وتصنع لنفسها فتى رومانسيا رقيقا وغير مؤذ.. الخ..

لذلك علينا أن نتخيل مدي ما يمكن أن يلحقه المجتمع بأفراده، ومدي ما يمكن أن يحدثه في نفوسهم من تخريب ودمار، يقوض دوره وطبيعته كجهاز يعمل ــ ويسهر ــ على خدمة وأمن الجماعة، من خلال أمن وأمان الفرد.

فهو حين يُحدث هذا في نفوس أعضائه بدعوى الحفاظ على العادات والتقاليد ينسي ــ أو يتناسي ــ أنه مصدر هذه العادات وهذه التقاليد. ومن هنا علينا أيضا أن نتخيل عمق المنزلق الذي زلق فيه "الفرويديون" ومقدار بعدهم عن التجرد والنزاهة العلمية حين فصلوا بين معطيات البيئة وعموميات النتائج فسقطوا في التعميم والاستطراد.

إذ توصل "الفرويديون" إلى أن البنت تكره جمسها وجنسها وتحاول أن تتشبه بالرجال، وهي أحيانا تربط بينه وبين ما هي فيه فتكرهه: "أنها تريده ولا تريده" تحبه ولا تحبه. وكل هذا لا غبار عليه ولكن يبقي السؤال قائما: أليست هذه الظواهر مكتسبة؟

عموما.. لابد أن نعرف أن ثمة علاقة شديدة الارتباط بين البيئة وغيرها من مقومات التنشئة.. وأن الإنسان ككائن اجتماعي مقلد ومتطور لا يثور على جماعته التي توفر له الأمن والأمان ــ إلا حين تتعارض حاجاته الداخلية مع حاجات الجماعة.. أو يصطدم نزوعه الفطري للتطور مع أعراف وتقاليد وطموحات جماعته الجامدة. ومن هنا علينا أن نفهم شخصية المرأة والدوافع التي كونتها قبل أن نحكم ونقطع..

والحق أن سارتر حسم هذه القضايا فيما أسماه "بعلم النفس الوجودى" حين أكد أن المرض النفسي هو ظاهرة وجودية وليس مرضا حقيقيا. بمعني أنه نتيجة لتعثر الفرد في أداء دوره الوجودى وإخفاق "الأنا" في التكيف والتواصل مع "الهم" أو الآخر.

مرة أخرى لا نريد أن نقع في أسر مثل هذه النظريات فالحياة أعمق وأكبر، والمجتمع يمارس ضغوطا قاهرة على أفراده، ومن هنا اختلت العلاقة السوية والجدلية بين قطبية الرئيسية: الرجل والمرأة.. فالرجل لا يثق عادة في المرأة ــ حتى ولو أبدي غير ذلك ــ والعكس صحيح. فهو يتصور أنها عاطفية ساذجة وغير مأمونة الجانب ولذلك يسمح لابنه أن ينام خارج البيت ولا يسمح لابنته، ويسمح لنفسه ولا يسمح لزوجته إلخ..

وهو يشعر ــ عادة ــ بأنه مفضل عن البنت وعليها ــ من ثم ــ أن تطيع أوامره وتخضع لنواهيه حتى ولو كانت أكبر منه، وعليها أن تخضع وتخنع وترضي بالقليل حتى تحوز القبول الاجتماعي وتهرب من "ظل الحيط" وياويلها لو خُلقت خشنة الشعر أو بارزة الأسنان، أنها بذلك تكون قد تسببت في بوار بضاعتها وكساد سوقها. والنتيجة : أن تحرم من أمومتها وأنوثتها بل وصلاحيتها كإنسان.

ومن ثم تضطر ــ لا شعوريا ــ للكذب ، وتبالغ في مكياجها الخارجي وتنسي الداخلي فهو لا يهم المجتمع كثيرا.. وتصل إلى حالة تفضل فيها عدم الأكل: حتى لا تشوه الروج وعدم الضحك حتى لا تظهر أسنانها الطويلة وعدم البكاء حتى لا تختلط الألوان على وجهها.. وحين تتزوج فعليها أن تبدو ساذجة باردة عديمة التجارب.. أى "قطة مغمضة".

فالرجل الشرقي ــ خصوصا ــ يحب هذه الأشياء، ويصور لها أن الزواج هو غايتها القصوى وهو حين يعلمها، فهو لا يعلمها لتشاركه إدارة ــ وفهم ــ هذا العالم الغامض المترامي.. ولكن لأسباب أخرى ــ هي في مجملها ــ أبعد ما تكون عن ذلك.

قطعا مثل هذه الأحكام قد تنطوى على قدر من التعميم ولكن ما يشفع لنا أننا نتكلم عن القواعد أو الظواهر العامة، لا الاستثناءات العارضة. فقد تكون هناك بعد المجتمعات أو الأفراد ــ التي تشذ أو تحيد.. لكنها لا تشكل ظاهرة قابلة للتعميم والاطراد.

والحق أن الضغوط التي يمارسها المجتمع على أفراده ــ سيما المرأة ــ قد عملت ــ وتعمل ــ على تدمير شخصيتها وكبح قدراتها كإنسان فحين تبالغ المرأة ــ مثلا ــ في سلوكها العاطفي تجاه زميلتها، أو تستعيض عن العلاقة التقليدية المؤقتة بعلاقة عضوية جنسية مباشرة معها فهي هنا إنما تعبر عما أحدثته ضغوط المجتمع في شخصيتها وسلوكها.. وهي الضغوط

والمكابدات التي أوجدت ما يمكن تسميته "بالأمراض النسوية" وهي أمراض بعضها قاصر على المرأة وليس لها أسباب بيولوجية ــ وبعضها الآخر يتزايد بين النساء عامة كالاكتئاب بأنواعه ودرجاته، والشذوذ ــ بنوعيه ــ والصداع والبرود العاطفي والاجتماعي الخ.. الخ.. وتجدر الإشارة إلى أن الرجل الشرقي يعامل المرأة وكأنها نكرة، حتى في الأغاني فيناديها بـ "يا حبيبي" ويا "وحشني" ويا "أبو رمش جنان" الخ.. وحين يغازلها يقول "بصلنا يا جميل" "أو يا قمر.." الخ.. ناهيك عن الألفاظ البذيئة، وحين يتزوج وينجب يناديها باسم "ابنه" لا اسمها هى أو اسم ابنتها.. وفي الريف يناديها بـ "يا مره" بعد أن يحذف الألف الأولي والثانية المهموزة وكأنه يبصق على الأرض أو يقدمها لك على أنها "جماعته" فيقول "جماعتنا" أو "الجماعة" أو يقول "المدام" إذا كان من سكان المدن، وفي كل الحالات يحذف اسمها وكأنها شيء حقير لا يستحق الذكر. حتى في بطاقته لا يكتب اسم أمه ولا يبالي الموظف المختص بأدراج اسم "الأم" في بطاقة المواطن.

٥ ـ إطلالة أدبية :

من بين هذا "الركام" خرجت المرأة الكاتبة، غاضبة ــ قليلاً أو كثيرا ــ منبهرة، مدافعة قليلة التجربة، مهاجمة أو متصالحة. لكنها بعد لم تطرح "أدب الوفاق" والانسجام الاجتماعي، والتعادل والندية، ولم تدشن تقنيات جديدة أو قوالب خاصة أو شكل جديد مخالف في الكتابة أو التقنية ــ أي تتجاوز المألوف والمعروف الذي دشنه الرجل ــ وأن كان هذا لا يعني أنها لم تقدم أدبا يستحق التوقف، ولا يعني أيضا أن كل الكاتبات يقفن على خط واحد بل ويمكن أن نذهب إلى ما هو أبعد وأدق، وهو أن الكاتبة الموهوبة لا تقف على خط واحد حتى مع نفسها! كما لا يمكن ــ بأي حال ــ أن ننكر ما قدمته المرأة الكاتبة من أعمال منافسة لا سيما من ساعدتهن الحضارة، والإمكانيات المادية والمعنوية في المشاركة بل والمنافسة أيضا ومنهن: فريجينيا وولف، وهيلين كيلر، وفرانسواز ساجان، وسيمون دي بوفوار، وكاترين مانسفيلد وبيرل باك ولسنج وناتالي ساروت وغيرهن.

كما يوجد في وطننا العربي بعض الكاتبات المجتهدات، والأسماء اللامعة في عالم الكتابة لا سيما: نوال السعداوي ، وغادة السمان، وسلمي شلاش، واقبال بركة، وسكينة فؤاد، وحنان الشيخ ومن قبلهن سميرة عزام، وأمينة السعيد ، ونازك الملائكة، وفدوى طوقان، وروحية القليني ومن بعدهن: سناء البيسي،وهادية سعيد،ولبانة بدر، واعتدال عثمان، وسهام بيومي، وسعاد الصباح، وزليخة أبو ريشة، وابتهال سالم، وفضيلة الفاروق، ونعمات البحيري، وسلوي بكر، وميرال الطحاوى، وهدي يونس، وحورية البدري، وعائشة أبو النور، وهدي حسين، وصفاء عبد المنعم، وفاطمة ناعوت، ومرفت العزوبي، وبهيجة حسين وغيرهن.

وإن كانت المنافسة لم تبدأ بعد.. فما زالت المرأة الكاتبة تدافع عن نفهسا، ومازالت تتحصن في خنادقها، فالإرث ثقيل، وأدب السلم لم يبدأ بعد. ومن ثم قد نجد بعض الثائرات الرافضات أو التقليديات التراثيات أو الأكاديميات المنعزلات وكلها ممارسات توحي بالتابعية والمحاكاة، فمازال في عوالم المرأة مناطق لم تكشف بعد.. وفي اللاوعي أراضٍ لم تطرق، وكلها مناطق لن يعرفها الرجل، لأنه ينظر من الخارج، ولن تعرفها المرأة ــ التقليدية ــ لأنها تقلد الرجل!!

وأيما كان رأينا فيما أنجزته المرأة العربية في النصف الأخير من هذا القرن فعلينا أن نشير إلى أن ثمة إرهاصات منافسة لا سيما في كتابات نوال السعداوي وحنان الشيخ. وسلمي شلاش، وإن كنا نلاحظ ــ أيضا ــ أن الهم النوعي ــ الجنسي ــ مازال بضبب الطريق.. ويشغل الكثيرات وهو ما يمكن أن نسميه: أدب الدفاع عن النوع ــ لا النفس ــ والرغبة ــ المتمردة ــ في الوفاق والمشاركة(١٥)!!

ولأنه كذلك، فهو لم يستطع المنافسة ــ من ثم ــ أو إرساء قيمه الخاصة حتى الآن. وأعني بقيمه الخاصة هنا فرادته النوعية وجمالياته الخاصة، ومع أن المرأة تتميز بالحس اللغوى ــ كما يذهب علمي الاجتماع والنفس ــ إلا أن غياب الخبرة، وما يمكن تسميته بالتراكم الثقافي والخبرة الجمالية والدافعية الإبداعية تحبط هذه القدرة ــ أو الحاسة ــ الخاصة.

والحق أن ثمة من كتب عن المرأة ــ أو بلسانها ــ لكننا لا نستطيع أن نضعه فيما يسمي ــ خطأ ــ بالأدب النسائي.. فقد كتب مثلا إحسان عبد القدوس ، ومفيد فوزي، ونزار قباني، وأنيس منصور وغيرهم لكنها تظل ــ دائما ــ كتابة استعارية هي ــ في حقيقتها ــ جزء من كتابات الرجل.

أم "الأدب الذي تكتبه المرأة" ــ وهو في تقديري التعبير الأصح ــ فهو كل أدب تكتبه المرأة عن نفسها وعن غيرها من النساء والرجال، مع التسليم ــ طبعا ــ بأن الأدب أدب سواء كتبته امرأة أو كتبه الرجل.

لكن هذه التصنيفات قد تأخذ أبعادا غير إيجابية حين تطرح لأغراض سياسية أو اجتماعية أو جمالية لأنها تنتقل من الموضوع إلى الذات، أو من الروح إلى البدن!!

وقد لوحظ أن المراهنة على استمرار الكاتبات مسألة تحفها المخاطر.. فكم من كاتبة موهوبة توقفت بعد أن تزوجت وأنجبت، وكم من كاتبة غير موهوبة استمرت ــ بالقصور الذاتي ــ لأنها لم تجد ما تفعله!

كما تجدر الإشارة إلى أن ثمة الكثير من "الكاتبات" اللائي يقلدن الرجل، أو يعقدن "صلحا منفصلا" معه، أو تغرقن في بحر المألوف والمتاح والممكن.

ولعل أخطر تلك النماذج من تهاجم زميلاتها وجنسها طمعا في رضا الرجل فتخسر الفريقين: ومن تهرب إلى الرومانسية الزلقة السهلة بدعوى اتفاقها مع طبيعة المرأة، أو تؤجل المواجهة الأدبية فتهرب إلى التاريخ أو الجغرافيا.

ومن ناحية أخرى نلاحظ أن أهم محاور الكتابة التي تنتجها المرأة ــ لا سيما في عالمنا العربي ــ هي علاقتها بالجنس الآخر ــ الرجل ــ وكيف أنه مفضل. ومخير، ومدلل بسبب جنسه أو عنصره. فهي تجد أخاها الأصغر يدير دفة البيت في غياب الأب وترى جارها الجاهل يأمر اخواته المتعلمات، وترى زميلها الأحمق يأمر زوجته أو أخته أو زميلته.

بينما هي تعاني من الكبح والقهر، وتضيق في وجهها مساحات الاختيار في الوقت الذي تسمع فيه عما يحدث عبر البحار وترى ما حققته غيرها على الشاطئ الآخر.

وكلها أسباب تدفعها للرفض والتمرد والتناقض، وتمسك بخناق ممثليها في "برلمان" المجتمع، كما نلاحظ أن حوار البطل والبطلة ــ فيما تكتبه المرأة العربية ــ ينطوى على نوع من أنواع الندية التي لم يتعودها ــ بعد ــ الرجل الشرقي فيكون الخصام أو الفراق.

كما يمكن نلاحظ أن "البطلة" هى التي تقدم التنازلات غالبا حتى ترضي "البطل" وتشبع غروره. إلى درجة تنسي فيها أنها امرأة!

إذ قد يمثل لها ذلك "الدواء المر" طوق النجاة من براثن الفقر أو القهر أو تسلط الأهل أو التخلص من الشعور بالفشل ، سواء كان هذا الفشل فشلا دراسيا، أو فشلا في التكيف مع جو العمل أو مهادنة المجتمع.

وقد ترتب على ذلك أن أصبح للمرأة أكثر من رأي في الرجل وأكثر من رؤية: فهي تريده ولا تريده، أو تحبه وتخافه، أو تخافه ولذلك تحبه!!

فهو "صديق بالقوة" وشر لابد منه، وكثيرا ما يظل مقبولا إلى أن يحجم عن التقدم لخطبتها فتكرهه، وربما تكره الزواج كنظام اجتماعي أبوي يضعها دائما في خانة المفعول به!

وهو ما تنبه إليه عدد كبير من كاتباتنا العربيات وغير العربيات لعل أوضحهن ــ في عالمنا العربي ــ نوال السعداوى، ورضوي عاشور وأحلام مستغماني وعالية ممدوح، وغادة السمان، وغيرهن من كاتبات تغصن فيما وراء السائد والمتواضع عليه، دون أن تفقد روحها الأنثوية أو فرادتها النوعية. وكثيرات منهن يحاولن أن يتجاوزن الموضوعات الاستهلاكية المهضومة، والمبتذلة، إلى الموضوعات الفلسفية والوجودية العميقة التي تتصل بالوجود المشترك للإنسان وحقوقه المشتركة، ومستقبله المشترك دون أن تفقد ــ كما قلت ــ عين المرأة ومنطقها، أو تدير ظهرها لمشاكلها النوعية أو اليومية، فهي تعرف ــ على سبيل المثال ــ أن قهر المرأة ناتج عن قهر الرجل، الذي تربي ــ بدوره ــ على الطاعة العمياء والمحاكاة الاجتماعية طمعا في جزرة المجتمع ومن ثم يصعب عليه أن يعطي جزرته ــ أي رضاه ــ لأولاده وأحفاده ، قبل أن يفعلوا ما تفعله القردة!!

ورغم أن المرأة الكاتبة تعد من صفوة النساء باعتبارها مثقفة ومبدعة أيضا إلا أنها تعاني بدورها بسبب جنسها أو حالتها الاجتماعية وغير ذلك من هموم تنعكس على إبداعها وتوصمه بالرفض والتمرد والهجوم أحيانا وهي حالة ــ بدورها ــ غير سوية، لكن "الهم مبعثه هموم" كما يقول مالك حداد. وأن كان ذلك لا يمنع ــ أحيانا ــ أن تشارك المرأة الكاتبة في هموم وطنها وقضاياه العامة، بل وقد يطغي على غيره من الهموم، وهو ما تجلي بوضوح لافت في كتابات الكاتبات الجزائريات والفلسطينيات والمصريات إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر والإنجليزي لمصر والإسرائيلي لفلسطين .

كما تجلت الغيرية أو الآخرية ــ وطنية كانت أو مجتمعية أو ثقافية ــ في كتابات فارسات الجيلين الرابع والخامس لا سيَّما : سكينة فؤاد، وفوزية مهران، وسهام بيومي، وفتحية العسال ، وإقبال بركة ونعمات البحيرى، وعائشة أبو النور، واعتدال عثمان، ورضوي عاشور، وابتهال سالم، وهالة البدري ثم عالية ممدوح ــ عراق ــ وليلي العثمان ــ كويت ــ وآسيا جبار ــ جزائر ــ وليانه بدر ــ فلسطين، وخناثه بنونه ــ مغرب ــ وعروسي الناتولي ــ تونس ــ وزليخة أبو ريشة ــ أردن ــ وفاطمة محمود ــ ليبيا ــ وليلي بعلبكي ــ لبنان ــ ومن قبلهن لدي: زينب صادق، وأمينة السعيد، وهدى جاد، وصوفي عبد الله، ونوال السعداوي، وجاذبية صدقي ــ مصر ــ وسميرة عزام ــ فلسطين ــ وزعيمة الباروني ــ ليبيا ــ وسلمي شلاش، وكوليت خورى، وحنان الشيخ، وعلوية صبح، ورشا الأمير، وباسمه النسور وغيرهن، هذا بخلاف الشاعرات ــ اللائي يجب

أن يفرد لهن صفحات خاصة ــ وأهمهن: نازك الملائكة، وفدوي طوقان، وسعاد الصباح، وظبية خميس، وعزة بدر، وفاطمة ناعوت وغيرهن، وعلى الرغم من انتمائهن لمدارس مختلفة وأجيال مختلفة وحساسيات مختلفة، إلا أن الهم الذاتي ــ وهو ما يهمنا ــ كان وما يزال يشكل وجدانهن، ويحرك مشاعرهن وينعكس على إبداعهن قليلاً أو كثيرا، هنا أو هناك. ولك أن تقول أن أغلب هذه الإبداعات تنزع إلى التطهر أو التعويض أو الاكتمال وأحيانا المرض، لكن عليك أن تعود إلى الجذر إذا أردت أن تعرف الفرع. أما الكتابة التي تحاول أن تقلد الرجل، أو تستعير سمته أو تقنياته أو تهادن الظلم الاجتماعي، أو تحارب لتثبت ذاتها الفردية ــ وليست النوعية ــ أو تقف من جنسها موقفا معاديا طمعاً في "تورتة المجتمع" فلها مجال آخر، ومقام آخر.

يكفي أن أشير ــ في ختام هذه الإطلالات ــ إلى أن مرحلة الشهادة على العصر، والمشاركة البناءة في بناء الوعي الاجتماعي والثقافي، الإضافة إلى تقنيات القص والشعر وخلق خصوصية أو فرادة نوعية تحتاج إلى وقت أطول وجهد أكثر، وسعي مستمر.

هوامش ومراجع

١. ومنها على سبيل المثال:

- فن القصة القصيرة ــ للدكتور رشاد رشدي ــ مكتبة الانجلو المصرية.
- القصة القصيرة ــ د. سيد حامد النساج ــ دار المعارف ١٩٧٨.
- تطور القصة القصيرة في مصر ــ للنساج أيضا ــ دار المعارف ١٩٦٨.
- فجر القصة القصيرة ــ يحيي حقي ــ .
- القصة القصيرةفي ضوء المنهج الشكلي.
- القصة القصيرة ــ دراسات ومختارات ــ د. طاهر مكي ــ دار المعارف ١٩٧٧.
- كتابة القصة القصيرة ــ هالي بيرنت ــ ترجمة: أحمد عمر شاهين ــ كتاب الهلال ١٩٩٦.
- الصوت المنفرد ــ فرانك اوكونور ــ ترجمة محمود الربيعي.
- الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة ــ د. مراد بد الرحمن مبروك.
- ومن يقرأ بالإنجليزية فلديه :

- On wtiting shrot story /hallie/ burnett u.s.a 1985
- Studies in the short stories- adr ian H. jaffe: virgil scott copyright.c u.s.a 1950
- Jan reid: "the short story" London methuem – 1979
- Robert luscher: the shart story /sequence London 1989

٢. راجع مثلا: قصة: احتضار قط عجوز لمحمد منسي قنديل من مجموعته التي تحمل نفس العنوان ــ سلسلة فصول ــ.

- أو قصة : كوبرى البغيلي ــ لمحمد مستجاب ــ من مجموعته الأولي "ديروط الشريف"
- أو قصة : الوداع تاج العشب ــ لعبده جبير ــ من مجموعته التي تحمل ذات العنوان
- أو قصة : أيامك يا صوفي ــ لكاتب هذه السطور من مجموعة "حارس الغيوم".

٣. سبقه قرين آخر يدعي بوتشيو ــ سكرتير بابا الفاتيكان في القرن الرابع عشر الميلادي ــ الذي أصدر مجموعة من الحكايات والطرائف تحت عنوان "الفاشيتيا" Facetia وهي عبارة عن مجموعة من النصائح الدينية والدسائس الطريفة ومن ثم لا يعتد بها النقاد كثيرا حين يؤرخون للقصة القصيرة،

٤. (١٨٦٤ ــ ١٩٥٣) والذي أصدر مجموعته الأولي المسماة بـ "سخرية الناي" عام ١٩٢٦ ومجموعة ثانية عنوانها "يحكي أن" عام ١٩٣٠ "والنقاب الطائر" عام ١٩٤٠.

٥. المثال من عندي.

٦. فقد بدأت ــ مثلا ــ في بعض بلاد المغرب العربي أواخر الستينيات بينما بدأت في مصر ولبنان والعراق أوار القرن التاسع عشر إذا اعتمدنا مجموعة: في بيوت الناس. التي طبعها محمد زكي جمعة عام ١٩٠٤ والتي لابد أنها كتبت قبل ذلك التاريخ، ناهيك عمن لم ينشر إبداعه أو نشره في تاريخ لاحق.

٧. وهذا لا يقلل ــ على الإطلاق ــ من أهمية هؤلاء الأساتذة أو قدرهم فقد ساهموا ــ بدورهم ــ في تشكيل وعينا، ولكن المراد هنا هو أن : الدرجة العلمية لا تضاعف موهبة الكاتب، او تكسبه أرضا جماهيرية، أو حضورا كان مفتقدا قبل أن يحصل على أطروحته الأخيرة. كما لا يمكننا أن نقول: أن فلان الفلاني أكثر موهبة وقدرة من "العلاني" لأن الأول حصل على الدكتوراة، بينما توقف الثاني عند الماجستير مثلا.

٨. لا يمكن ــ طبعا ــ أن نطبق هذا الكلام على كل إبداعات الستينيين فثمة كتابات "تقليدية" ــ أيضا ــ واكبت الحركة، وزاحمت المرحلة لكننا هنا نتحدث عن الأغلبية، أي عن الـ ٥١% وليس عن الـ ٤٩% وبالمقابل يصعب التسليم بأن ثمة "جيل ثمانينيات" كما يحاول البعض أن يدعي ــ فهو ــ في الحقيقة ــ يتكلم عن عقد وليس عن جيل، ولا أظننا بحاجة للتأكيد ــ مجددا ــ لى الفارق بين المعنيين، وأن كان يكفينا ــ هنا ــ أن نشير إلى أن القوس مازال مفتوحا بحيث يمكن أن يستوعب الثمانينيات والتسعينيات أيضا. مادامت المرجعيات والمنطلقات والمرتكزات لم يُطح بها بعد.

٩. وهو ما يؤكد أن كل "نص" "متناص" بالضرورة، وغير صفرى بالتبعية.

١٠. لم تلحظ ــ بحدة ــ في كتاباته الأولي، باستثناء بعض القصص.

١١. حكاية المرأة التي ولدت تحت جمل ــ ص ٩٩.

١٢. ثلاثية موت أمي ص ١٤٦.

١٣. وقد توسع في ذلك في كتاباته اللاحقة.

١٤. لابد من الإشارة هنا إلى أن وضع هذه الدراسة في نهاية الكتاب لا يعني أي تفضيل نوعي، أو حكم قيمي أو اجتماعي، ضد المرأة أو معها لكن المسألة: مجرد تنظيم ــ إجرائي ــ لا أكثر ولا أقل.

١٥. لابد من الاعتراف ــ أيضا ــ إلى أن ثمة بعض الأصوات النسائية التي ترفض كل تقسيم وكل تصنيف أدبي، بدعوى أننا لا نقول "بأدب رجالي" حتى نقول "بأدب نسائي" وهو سلوك ــ فيما أتصور ــ لا يقدم حلا إجرائيا مقنعا لقضية نظرية تواجه كل من يكتب في هذا الموضوع. فهو ــ إذن ــ تعريف إجرائي لا يقلل من شأن المرأة، ولا يجب أن يشغلها عن قضاياها الحقيقية وأهمها في تصوري: كيف تكون

المساواة بين الرجل والمرأة، وماذا يمكن أن يتمخض عن ذلك فعلا، وهل تعني المساواة: التقليد والتلبس والإندياح، أم التفرد والاختلاف الذي هو مطلب بشري أصيل؟ هل هو العدل في توزيع المسئوليات وإشباع الحاجات، أم لا.
أننا نقول أدب أطفال لنميزه عن أدب الكبار، وأدب فرعوني لنميزه عن الأدب الإسلامي والأدب المهجرى ــ لنميزه عن الأدب العباسي الخ..
ونحن هنا نصرف النظر عن جنس كاتبه ــ ونعترف بأنه أدب ــ لأن مشاركة المرأة لم يكن بذات الكثافة التي نراها اليوم، ولم تكن المــرأة تكتب في كل هذه المجالات المستحدثة ــ كالقصة والرواية والزجل والأغنية والسيناريو والمعالجة التليفزيونية والمسرحية والإذاعية الخ..
ومن هنا يصح أن نفرق بين مصطلحين: "الأدب النسائي" وهو كل ما يكتب عن المرأة أو يتمحور حول قضاياها، سواء كتبه رجل أو امرأة ، طفل أو طفلة ، ثم: "الأدب الذي تكتبه المرأة"، أو الإبداع النسائي ويشير إلى كل ما تكتبه المرأة سواء عن نفسها أو عن غيرها وهو تصنيف إجرائي لا يجب أن يصرف المرأة عن قضاياها الحقيقية: قضايا الحريات العامة والحقوق الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية الخ..
حتى لا تقع فيما وقع فيه "أدب مصر في الأقاليم" الذين فتحوا نيرانهم على كل من أطلق عليهم: "أدباء الأقاليم". فقط، وكأنه بذلك جردهم مــن ثيابهم، أو سحب منهم الجنسية المصرية، وهي معركة ــ أتصور أيضا ــ أنها خاسرة لأنها غير جوهرية، لأن البديل مجرد بديل لفظــي لا يحل مشاكلهم الحقيقية في النشر والانتشار والسفر والمشاركة. ولهذا وذلك مجال آخر لا يتسع له المقام هنا.

فهرس

أقواس :

تطبيقات :

ملاحق وإضاءات:

إطلالات :